Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 1

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Unsere deutschen Klassiker-Ausgaben.

348

Von Hermann Keller (Stuttgart).

Die Tageszeitungen haben vor längerer Zeit aus dem „Figaro" einen Brief veröffentlicht, den Saint-Saëns aus Buenos-Aires an Alfred Capus gerichtet hat. Die darin enthaltenen Verunglimpfungen Deutschlands interessieren uns wenig; es ist dieselbe Galle, die der alte Herr seit Beginn des Kriegs in seinen Manifesten gegen uns ausspeit; schließlich wollen wir auch von einem Franzosen, namentlich von einem, der die Ueberlegenheit der deutschen Musik so gut kennt wie Saint-Saëns, nicht erwarten, daß er uns liebe, — und ich gestehe, im Grund gefällt mir sein Patriotismus (hier ist das Fremdwort am Platze!), der sich so laut und zornig gebärdet, gar nicht übel, denn seine Entrüstung bedeutet für uns nur den umgekehrten Ausdruck einer sehr schmeichelhaften Anerkennung! Die würde, positiv ausgedrückt, etwa so lauten: Ihr Deutschen seid in der Tat das erste Musikvolk der Erde. Die überwiegende Mehrzahl aller musikalischen Heroen gehört euch: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, um nur einige wenige zu nennen; unsere großen Komponisten können nicht gedacht werden ohne beständige Wechselwirkung und starke Beeinflussung aus Deutschland; so habt ihr es erreicht, daß die Weltsprache in der Musik in der Tat deutsch ist, — sie ist das seit Bach, nachdem sie vorher drei Jahrhunderte italienisch gewesen war, und ist es heute so unbestritten wie nur je. Aber nicht nur, daß wir eure Musik spielen müssen, — Beethoven ist jetzt Gemeingut von Europa, das ist nicht schimpflich für uns —, schimpflich ist, daß wir auch eure Musik *ausgaben* spielen müssen, weil sie besser, billiger, vollständiger sind als die in Frankreich gedruckten. Laßt uns auf deutsche Ausgaben einen Zoll legen, und begründen wir mit französischem Geld ein Verlagsunternehmen, das die deutsche Konkurrenz wirksam fernhalten soll! — Das etwa ist der Gedankengang Saint-Saëns', mit dem Unterschied, daß er die deutschen Ausgaben nur billig, aber schlecht findet. Darüber wird noch unten zu reden sein; zunächst meine ich: kein Zweifel, daß Frankreich mit aller Kraft versuchen wird, den deutschen Musikalienhandel abzudrängen. Dies bedeutet aber eine Gefahr, die weit über kaufmännische Interessen hinausgreift: ein gutes Stück deutscher wirtschaftlicher, geistiger und damit indirekt auch politischer Macht steht hier auf dem Spiel. Mit bloßem Schimpfen dagegen ist aber hier wie überall nur wenig getan; und obwohl ich nicht zweifle, daß unsere großen Musikverlage die französische Herausforderung zur Kenntnis genommen haben und sich rüsten werden, so ist die ganze Angelegenheit doch wichtig genug, um vor das Forum der ganzen musikalischen Oeffentlichkeit gebracht zu werden. Es ist beschämend, wie wenig im allgemeinen der Laie, vielfach sogar der Berufsmusiker, über Musikausgaben, Verlage usw. unterrichtet ist. Viele wissen nicht einmal, daß es für Musikausgaben der springende Punkt ist, ob sie geschützt oder der allgemeinen Konkurrenz freigegeben sind. Bekanntlich hat bis dreißig Jahre nach dem Tod eines Autors der Verlag, dem der Komponist den Vertrieb seiner Werke übertragen hat, das alleinige Recht der Herausgabe, er kann also auch die Preise hiefür beliebig hoch festsetzen. Nach dieser Frist hat jeder das Recht, die Werke nachzudrucken; und wenn es sich um vielgekaufte Musik handelt, werden sich die einzelnen Verlage nach Möglichkeit unterbieten. (Einen Vorsprung hat hiebei immer noch der Originalverlag; er hat die Platten bereits und braucht also nur noch das Papier zu berechnen.) Je billiger nun ein Notenheft verkauft wird, desto mehr ist der Verlag darauf angewiesen, daß die Masse den Gewinn bringt, und es wäre interessant, zu erfahren, wieviel Hunderttausende von Exemplaren der Beethovenschen Klaviersonaten bei Peters gedruckt und verkauft worden sind! In solchem Wettbewerb können sich natürlich nur ganz große Firmen halten: in Deutschland sind das in erster Linie Breitkopf & Härtel (soviel mir bekannt die größte Musikalienhandlung der Welt), mit großer Zweigniederlassung in Amerika, ferner die allbekannten Verlage Peters (Leipzig), Universaledition (nach dem Muster von Peters gegründet, aber viel jünger, in Wien), Litolff (ursprünglich neben der Edition Peters die meist gespielte, der Ausstattung nach aber heute nicht mehr auf derselben Höhe), Steingräber (vorzüglicher Druck) und seit einigen Jahren auch Schott (Mainz), seit nämlich der größte englische Musikverlag Augener (London) in den Besitz von Schott überging. Seitdem schaltet England ziemlich aus (Novello stand, was Klassikerausgaben betrifft, erst in zweiter Linie neben Augener) und die französischen Verlage (Durand, Hamelle) haben meines Wissens eine Konkurrenz mit den deutschen Ausgaben noch nicht ernsthaft versucht. Frankreich will also erst beginnen, was in Deutschland seit 1864 (Litolff) resp. 1868 (Peters) in immer größerem Maßstab ausgebaut worden ist! Ein Zoll (man spricht von 250 Franks auf 1000 kg) kann natürlich ein paar Jahre lang eine Schranke aufrichten; auf die Dauer aber wird einzig und allein *die Qualität* den Ausschlag geben.

Was nun die *äußere* Ausstattung betrifft, so war früher die von Augener den deutschen Ausgaben an Klarheit des Druckes und Weißheit des Papiers überlegen; man erhält sie jetzt noch bei Schott, natürlich mit englischem Texte. In Deutschland steht an Klarheit und Größe des Drucks unter den billigen Klassikerausgaben Steingräber obenan; gut sind auch Peters und Universaledition, nicht ganz so gut oft Breitkopf & Härtel, noch weniger Litolff. Wichtiger als die Frage nach der äußeren ist aber die nach der *inneren* Ausstattung, und ihr will ich auch den Hauptteil meiner Ausführungen widmen.

Bei einer geschützten Ausgabe darf der Spieler sicher sein, daß — abgesehen von etwaigen Druckfehlern — der Text in allen seinen Einzelheiten genau den Willen und die Absicht des Komponisten wiedergibt; — es gibt nur die eine Ausgabe und der Komponist hat sie selbst durchgesehen. Ganz anders bei einer freien Klassikerausgabe. Da hält man Zusätze von seiten des Bearbeiters nicht nur für erlaubt, sondern für un-

umgänglich notwendig! Zusätze an Fingersätze, — das geht an und ist für den Unterricht nötig, obwohl es Hunderte von Spielern gibt, die es vorziehen, einen eigenen anzuwenden; Ergänzung fehlender Vortragszeichen, — das ist schon bedenklicher und öffnet jedem Unfug Tür und Tor, „neuzeitliche“ Aenderung der Phrasierung u. ä., in vielen Fällen Veränderung einer Textstelle in ihr gerades Gegenteil — das alles sind Schauderdinge, die hundertfach vorkommen, ohne daß sie bis jetzt in ausreichender Weise gebrandmarkt worden wären. Was bei jeder Ausgabe eines Klassikers der Literatur eine selbstverständlich erfüllte Forderung ist: wissenschaftlich korrekter Text, bei unklaren Stellen Fußnoten oder sonstwie deutlichgemachte Bezeichnung von Zusätzen oder Aenderungen des Herausgebers, das ist bei der Musik eine noch unerfüllte — und fast scheint es, eine noch unerfüllbare Forderung! Wir haben allen Grund, Saint-Saëns dankbar zu sein, daß er auf diesen Krebsschaden unserer Ausgaben aufmerksam gemacht hat, und es ist meine Ueberzeugung, daß das Schicksal der deutschen Ausgaben auf dem Weltmarkt letzten Endes hievon abhängig sein wird. Man nehme eine Peters- oder Universalausgabe der Mozartschen Sonaten, der Beethovenschen Klavierwerke zur Hand: nirgends sind die Zusätze oder Aenderungen (!) der betreffenden Herren Herausgeber auch nur irgendwie kenntlich gemacht! Ich möchte einmal statistisch feststellen lassen, wieviel Musiker im Deutschen Reich es gibt, denen diese Tatsache überhaupt bekannt ist, und dann, wieviele darunter sind, die schon einmal in ihrem Leben eine Originalausgabe gesehen haben. Dann könnte man eine Umfrage halten, wieviel Musiker wissen, daß bei den volkstümlichen Bach-Ausgaben alle Vortragszeichen Zusätze der Herausgeber sind, und daß dabei die seltenen Male, in denen Bach selbst ein Largo oder Andante vorschreibt, dieses gegen die willkürlichen Largos und Andantes der Herren Maier und Huber in keiner Weise ausgezeichnet oder kenntlich gemacht ist (!!), ferner frage man bei den konzertierenden Pianisten an, aus welcher Ausgabe sie ihren Bach oder Beethoven spielen (die meisten würden fragen: wieso?), — dann wollen wir die eingegangenen Resultate sammeln . . . . und dann ganz still sein.

Um nicht der Uebertreibung geziehen zu werden, möchte ich ein paar Beispiele anführen.

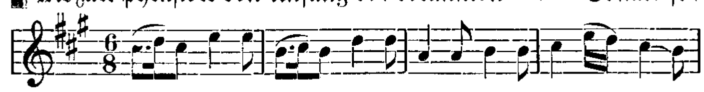
1. Fingersatz. Am 20. Juni 1809 schreibt Beethoven an Breitkopf & Härtel einen Brief, der Fingersatzangaben (ausführlich, mit Notenbeispielen!) für Passagen im letzten Satz des **Es dur**-Trios Op. 70, 2 enthält. Statt nun auf diesen Fingersatz mit einer kleinen Fußnote: eigener Fingersatz Beethovens (er ist originell genug, das zu verdienen!) hinzuweisen, bringt ihn die Edition Peters nur unvollständig; ebensowenig ist in der Sonate Op. 106 der Fingersatz des Herausgebers gegen den Beethovens kenntlich gemacht. Ebenso im unklaren bleibt man übrigens bei Schumann und Chopin.

2. Tempobezeichnungen. Darin muß sich namentlich Bach alles gefallen lassen. Es ist überhaupt nicht abzuschätzen, was die Czernysche Ausgabe des wohltemperierten Klaviers mit ihren unsinnigen Vorschriften für Tempo und Dynamik schon für Unheil angerichtet hat (sie ist heute noch nicht tot, sondern lebt „revidiert“ durch Ruthard fort), und zwar nicht weil Czerny von Bach keinen besseren Begriff gehabt hat — das könnte man verschmerzen —, sondern weil Tausende die Vorschriften Czernys beachtet haben, in dem Glauben, daß Bach sie gegeben habe, und woher sollten sie es auch besser wissen? Könnten nun nicht jedem Bach-Band ein paar Erläuterungen vorausgeschickt werden, die darüber Aufschluß geben, daß alle Vorschriften über Tempo, Dynamik, Phrasierung Zusätze des Herausgebers sind, und die Stellen bezeichnen, an denen die Vorschriften darüber von Bach selbst sind?! Leider sind nun mal die weitaus meisten Spieler so unselbständig, daß sie „bezeichnete“ Ausgaben brauchen oder zu brauchen glauben, — vielfach aber bleiben sie in dieser Unfreiheit auch nur, weil nach dem heutigen Stande des Musikalienmarkts unbezeichnete Originalausgaben etwas durchaus Seltenes und Ungewöhnliches sind: man findet sie nie vorrätig vor und kein Musikalienhändler wird gar wagen, sie einem Kunden empfehlend vorzulegen!
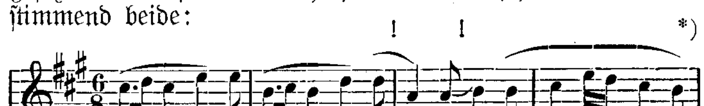
Was man nun bei Bach als ein vorderhand notwendiges Uebel ansehen kann, das wird unverzeihlich, weil überflüssig, bei Mozart. Es gibt Herausgeber, die können keine Note sehen, ohne einen Strich oder Punkt oder beides darauf zu machen, und wenn sie der Ansicht sind, daß man die vierte Variation schneller spielen könne, dann schreiben sie seelenruhig, wie Herr Franklin Taylor in der Augener-Ausgabe der A dur-Sonate, „poco più mosso“ hin, ohne daran zu denken, daß Mozart, der ja kein Trottel war, das hätte auch tun können, — wenn er nämlich gewollt hätte. Oder: wie häufig zeichnet Mozart einzelne Noten, namentlich im Adagio, durch ein fz oder gar fp aus; das erscheint den Herrn dann doch übertrieben, und sie setzen einen einfachen Akzent dafür hin; den wiederum macht der Spieler nicht, weil er unter der Unzahl ähnlich aussehender Vorschriften der p. t. Herausgeber sich kaum abhebt, — circulus vitiosus! Vielleicht noch schlimmer als dies Falschmachen im einzelnen Fall ist die Gedankenlosigkeit und Unselbständigkeit überhaupt, in der der Spieler gelassen wird, so daß er dann in den Fällen, in denen Mozart fast nichts vorschreibt, weil er die dafür notwendige Reife voraussetzt, nämlich in den Klavierkonzerten, sich gar nicht frei zu bewegen wagt (vergl. die kleine, ausgezeichnete und kaum bekannte Schrift Reineckes „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte“)! Wieviel schöner wäre es, wenn der Lehrer dem Schüler das a moll-Rondo geben könnte: sieh' hier ein Stück, das Mozart selbst aufs minutiöseste mit Vortragszeichen versehen hat, sieh', wie kapriziös, wie er in den Passagen mit staccato und legato wechselt usw., nun versuche dich danach zu richten, wo er weniger oder gar nichts vorschreibt! Das gäbe einen Musikunterricht!

Vollends unglaublich ist aber, wie man dem guten Mozart in der Phrasierung aufhilft (ich kann hier natürlich nur ein paar Stichproben geben, die ich angestellt habe):

Mozart phrasiert den Anfang der bekannten A dur-Sonate so:



Das ist reizend, nicht wahr? Das abgehobene Sechzehntel verleiht dem punktierten Rhythmus etwas besonders Beschwingtes, Graziöses, und im folgenden versteht sich ja alles von selbst, da jeder sieht, wie die 2. Hälfte des 1. Taktes im 3. motivisch fortgeführt wird. Ja, hat sich was: die Herausgeber der neuesten Auflagen bei Peters und in der Universaledition stehen auf der Höhe der Zeit und haben gehört, daß man immer auftaktig phrasieren müsse, also immer „leicht — schwer“, nie „schwer — leicht“. Dieses Riemannsche Grundgesetz wenden sie nun auch hier an und schreiben übereinstimmend beide:



*) leider scheint sich auch Reger bei seinen Mozart-Variationen auf die Richtigkeit von Peters verlassen zu haben.

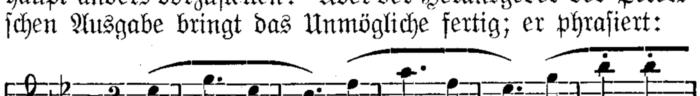
Nicht wahr, jetzt ist mit Mozart gründlich aufgeräumt?!

Noch toller hat man es dem Thema der Eroica-Variationen von Beethoven (**Es dur**, Op. 35) gemacht. Das phrasiert Beethoven, selbstverständlich, in Uebereinstimmung mit der Phrasierung des Finales der Symphonie:



usw.

Anders kennen wir es gar nicht, — unmöglich, es sich überhaupt anders vorzustellen! Aber der Herausgeber der Petersschen Ausgabe bringt das Unmögliche fertig; er phrasiert:



Bist du nun glücklich zerrissen, armer Gedanke, mit dem ein Genius Ball gespielt hatte, — das „Auftaktprinzip“ hat dich zur Strecke gebracht!

Ich will es bei diesen paar Beispielen bewenden lassen und nur noch bemerken, daß namentlich auch bei den letzten Sonaten von Beethoven erhebliche Abweichungen der Volksausgaben vom Original vorliegen; daß aber die Ausgaben der Romantiker im allgemeinen viel zuverlässiger sind, daß wir namentlich eine Reihe vorzüglicher Chopin-Ausgaben haben, trotzdem Saint-Saëns es für notwendig findet, auch dagegen loszuziehen und lächerliche Dinge zu behaupten, wie, daß in der Berceuse bei Peters das Pedal den ganzen Takt liegen bleibe! Ich weiß nicht, aus was für einem alten Exemplar er diese Behauptung stützen will — in den mir bekannten Peters-Ausgaben wechselt das Pedal, zweimal auf jeden Takt. — —

Gibt es nun denn gar keine Originalausgaben? Doch, — aber niemand kennt sie und niemand kauft sie, — weil den Verlegern viel mehr daran gelegen ist, ihre neuen und neuesten instruktiven, revidierten Ausgaben abzusetzen, mit denen sie die Konkurrenz wieder um eine Nasenlänge zu schlagen hoffen —, und außerdem: eine Ausgabe, bei der der Klavierlehrer nichts, absolut nichts mehr zu denken braucht, weil Fingersatz, Pedal, Verzierungen, Vortragszeichen bis ins kleinste Detail schon ausgearbeitet sind, wird doch viel mehr Absatz finden als eine, die an die Urteilsfähigkeit und Selbständigkeit des Spielers oft gar keine geringen Anforderungen stellt. Aber schließlich besteht die musikalische Welt nicht nur aus Klavierschülern und viele gute Dilettanten wären froh, Originalausgaben zu haben, wenn sie im Musikalienhandel nicht bis jetzt eine so verschwindende Rolle spielen würden! In Betracht kommen namentlich zwei: die sog. kritische Gesamtausgabe der großen Klassiker bei Breitkopf & Härtel (Folioformat), die glänzend ausgestattet und außerordentlich teuer ist, ferner die im Auftrag der Berliner Akademie der Künste herausgegebene „Urtextausgabe klassischer Meisterwerke" (billiger, auch Einzelausgaben, sehr zu empfehlen!); ferner haben auf einzelnen Gebieten einige der genannten großen Verlage die aufgestellten Forderungen schon befriedigt, namentlich Steingräber mit seinen ganz vorzüglichen kritischen Ausgaben der Mozartschen und Beethovenschen Klavierkonzerte, ebenso die Bach-Ausgabe von Bischoff desselben Verlags (auch die von Röntgen in der Universaledition sei erwähnt), — aber einen entscheidenden Schritt nach vorwärts tun wir erst, wenn die instruktiven Ausgaben als solche im Kurs sinken, und die Verlage, statt immer neue Herausgeberfinessen zu ersinnen, ihren Ehrgeiz darein setzen, soweit möglich ganz ohne Zusatz den klassischen Originaltext zu bringen, — und wo Zusätze nötig sind, sie deutlich als solche kenntlich zu machen. Eine Ausgabe, die den Originaltext nebst unzähligen „Ausführungsbestimmungen" enthält, haben wir schon in der Cottaschen, die vielen eben wegen dieser Schulmeisterei unsympathisch ist; wüßten die vielen, daß sie bei den scheinbar nicht instruktiven Ausgaben ebenso der Herrschaft der Herausgeber überantwortet sind (nur ohne daß es dabei steht!), dann wären sie wohl sehr erstaunt. Etwas anderes ist es natürlich mit den persönlich gemeinten Ausgaben durch bedeutende Musiker, wie die der Beethoven-Sonaten durch Bülow, oder d'Albert, — die werden immer ihre Berechtigung behalten, weil da jeder weiß, daß er nicht Beethoven allein, sondern Beethoven und Bülow vor sich hat. Ueberschätzt werden sollen sie aber auch nicht, vielmehr soll die Losung von jetzt an heißen: Das Wort sie sollen lassen stan! Nicht zu ängstlich, wenn dann auch einmal ein paar Zeilen Passagen ohne Bogeneinteilung dastehen: das Publikum bedarf ihrer viel weniger als die Herausgeber geneigt sind anzunehmen. Und dem Ehrgeiz, möglichst schöne Ausgaben herauszubringen, bleibt noch Feld genug: einwandfreier Originaltext, Jahreszahlen der Entstehung einzelner Werke, Notizen im Anhang, sorgfältiges Papier, gute Umdrehstellen auch für Klavier solo! Dann können wir mit ruhiger Ueberlegenheit die Franzosen ihre Konkurrenzverlage gründen lassen, in der Gewißheit, daß wir wie seither auch in Zukunft an der Spitze stehen werden!

Anmerk. d. Schr. In betreff der Ausgaben von Breitkopf & Härtel ist u. E. zu sagen, daß gelegentliche äußerliche Mängel im Hinblick auf die überragenden kulturellen Verdienste der Firma nichts bedeuten.

Aufruf.

Das Ringen um Deutschlands Zukunft, um unseres Volkes Bestand, Freiheit und Aufstieg, muß nach dem Willen verbissener Feinde weitergehen. So lange noch, bis auch verblendeten Augen endlich offenbar wird, daß allen Anstürmen, Kriegsbeschwerden und Gelderfordernissen unbeugsam stand zu halten das deutsche Volk bereit und fähig ist.

Die herausfordernden Zweifel in unsere heimische Unerschütterlichkeit sind es, und sie sind es ganz allein, die den Krieg verlängern. Ja, mit einem Aufflammen unerbittlicher feindlicher Vernichtungswut, mit teurem Blut und Gut, mit einer Gefährdung des opfervoll bisher Erreichten hätten wir es alle schmerzlich und unersetzbar zu büßen, wenn wir jetzt in der geldwirtschaftlichen Kraftanspannung glaubten nachlassen zu dürfen.

Je widerstandsfähiger aber wir des Reiches Geldwesen erhalten, um so stärkeren Widerhall wird dereinst das deutsche Wort bei den Friedensverhandlungen wecken, um so rascher werden wir in der Zeit friedlichen Wiederaufbaus den deutschen Geldwert im Ausland auf seine alte Höhe bringen — zu unser aller Vorteil.

Das Deutsche Reich bietet Gewähr für die Sicherheit Eurer unentziehbaren Ansprüche mit allen Vermögenswerten, mit dem Einkommen und allen schaffenden Kräften der Gesamtheit seiner Bürger. Und machtvoll wie durch drei lange Jahre hindurch wird auch fernerhin zu Wasser und zu Land die Abwehr und Schwächung der Feinde sein. Hinzutreten muß aber als mitkämpfende Streitmacht das lückenlose Aufgebot aller freien Gelder.

So ergeht in schicksalschwerer Zeit an die sämtlichen Volksgenossen mit großem, kleinem und kleinstem Geldbesitz in Stadt und Land der Ruf des schuldlos bedrohten Vaterlandes:

Helft mit Eurem Gelde zu einem neuen stolzen, achtunggebietenden Zeichnungserfolg, zu einem ehernen Kraftbeweis, der uns dem ehrenvollen Frieden näherbringt!

Zeichnet die 7. Kriegsanleihe!

D. theol. Johannes Zahn.

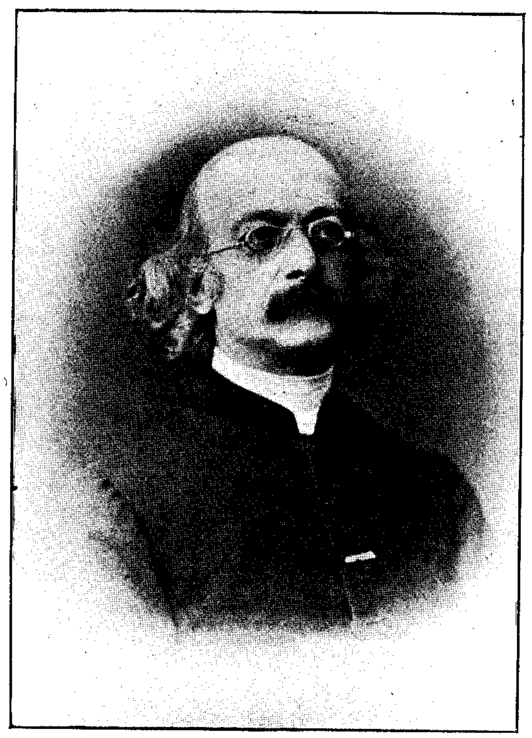
Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages.

Von Karl Böhm (Nürnberg).

Als am 20. Februar 1895 in dem kleinen Pfarrdorfe Neuendettelsau sich über Johannes Zahn der Grabhügel schloß, wußten wohl nur wenige, welch bedeutender Mann sein reiches und inhaltsvolles Leben nun beendigt hatte. Ist doch Zahn erst zwei Jahre vor seinem Tode durch die Vollendung seines Lebenswerkes „Die Melodien der deutschen evangel. Kirchenlieder" und die hieraus erfolgte Verleihung der theol. Doktorwürde berühmt geworden. Nun sind hundert Jahre seit der Geburt dieses verdienstvollen Kirchenmusikers und Hymnologen vergangen und es ist gewiß am Platze, ihm an dieser Stelle ein Gedenkblatt zu widmen.

Johannes Christoph Andreas Zahn wurde am 1. August 1817 zu Eschenbach an der Pegnitz (Mittelfranken) als fünftes Kind des dortigen Schullehrers und Kantors Johannes Zahn geboren. Unter den einfachsten Lebensverhältnissen und in strenger elterlicher Zucht wuchs der Knabe heran. Während der Vater den mit klarem Verstande ausgestatteten Knaben in die ersten Elemente des Schulwissens einführte, war es hauptsächlich die Mutter, welche seinen religiösen Sinn wachrief und nachhaltig befruchtete. Schon frühzeitig trat bei ihm die Neigung zur Musik zutage; bereits als 9jähriger Schüler konnte er den Vater beim Gottesdienste im Orgelspiel vertreten. Sein musikalisches Unterscheidungsvermögen war damals schon so entwickelt, daß er imstande war, die Töne der Orgel und Glocken, des Kuckuckrufes, der klirrenden Fensterscheiben zu bestimmen.

Dem väterlichen Beispiel folgend wollte er sich anfänglich dem Lehrerberufe zuwenden. Angeregt durch einige Altersgenossen, die in Nürnberg das Gymnasium besuchten, ahnte er den Wert klassischer Bildung und fühlte sich mehr und mehr von ihr angezogen. Erst als sein Vater auf die einträglichere Schul- und Kantoratsstelle zu Offenhausen befördert wurde, kam des Knaben Wunsch zu studieren zur Verwirklichung. Nach kaum ¾jähriger Vorbereitungszeit war er so gefördert, daß er sofort in die oberste Klasse der Lateinschule in Nürnberg aufgenommen wurde. 1837 bezog Zahn die Universität Erlangen, um sich dem Studium der Theologie zu widmen. Er gehörte zu den frühesten Schülern v. Hofmanns und rühmte oft die anregende Kraft der Vorlesungen dieses Gelehrten. Viel verkehrte er während seines Erlanger Aufenthaltes in der auch durch Pflege edler Hausmusik bestbekannten Familie des Professors v. Raumer. 1839 ging er nach Berlin. Gern erinnerte er sich später der dort gehörten kirchengeschichtlichen Vorlesungen Neanders. v. Winterfeld öffnete ihm gastlich sein Haus und führte ihn in das Verständnis der damals vielfach schon vergessenen Meister G. Fr. Händel und J. S. Bach ein. 1840 nach Erlangen zurückgekehrt, bereitete er sich auf das theologische Examen vor, das er 1841 in Ansbach so gut bestand, daß er in das Predigerseminar nach München berufen wurde. Diese Zeit wurde für seine späteren Lebensverhältnisse in mehrfacher Beziehung ausschlaggebend. Er lernte dort jene Männer näher kennen, mit denen er die Reform des kirchlichen Gemeindegesanges in Bayern unternahm und später auch zur Durchführung brachte. Auch kam er zur Erkenntnis, daß seine natürliche Begabung für das Predigeramt merklich hinter der für das Lehramt zurückblieb, so daß er sich entschloß, sich dauernd der Jugenderziehung zu widmen. Seinen Wünschen entsprechend wurde er im Jahre 1847 zum Präfekten und 1. Seminarlehrer am Kgl. Schullehrerseminar Altdorf ernannt; sieben Jahre später erfolgte seine Beförderung zum Inspektor an derselben Anstalt.



Johannes Zahn.

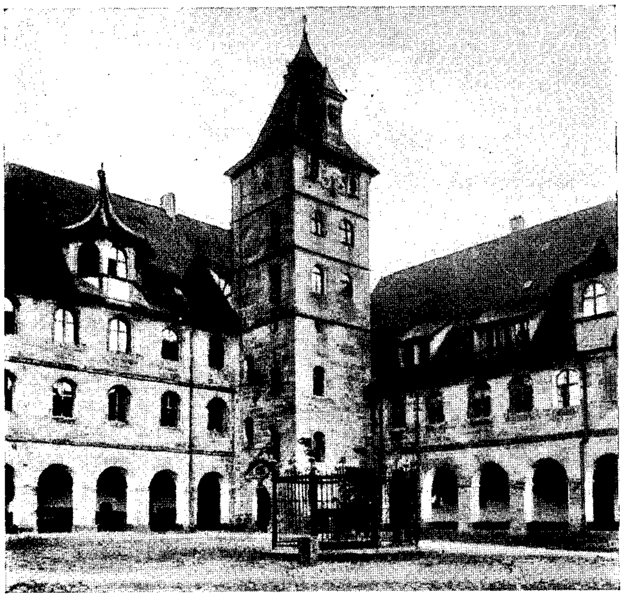
41 Jahre lang diente er als Lehrer und Erzieher in treuester Pflichterfüllung dieser Anstalt. Wie viele Schüler sind in dieser langen Reihe von Jahren von ihm unterrichtet und für ihren künftigen Beruf ausgebildet worden! In welchem Geiste er die Anstalt leitete, mag dadurch kurz charakterisiert sein, daß er keinen Tag des Schuljahrs vergehen ließ, an dem er nicht in der Morgenandacht seinen Schülern einen Schriftabschnitt vorgelesen und in freier Ansprache ans Herz gelegt hätte. Diese Andachten gewannen auch noch dadurch an Schönheit und Erbaulichkeit, daß sie durch Orgelspiel und vierstimmigen Choralgesang, oder statt dessen durch den Wechselgesang eines der Psalmtöne eingeleitet und beschlossen wurden. Einer seiner bedeutendsten Schüler, Joh. Helm, schreibt über seinen Unterricht in der Musik: „Sein Musikunterricht war namentlich für die musikalisch befähigteren Schüler ein wahres Vergnügen; er wich von dem Hergebrachten und Traditionellen völlig ab. Wie Zahn alles „Handwerksmäßige“ in der Musik, alles „Musikmachen“ in der Seele zuwider war, so hat er andererseits alles aufgeboten, um seine Schüler dahin zu bringen, daß sie in den Noten nicht bloß Zeichen für bestimmte Tasten und Saiten, für bestimmte Plätze auf dem Griffbrett der Violine, sondern sinnliche Zeichen für bestimmte Tonempfindungen und Tonvorstellungen erblickten. Klare deutliche Tonvorstellungen schienen ihm die Grundvoraussetzung für jede musikalische Bildung zu sein. Darum legte er auf das hörende Erfassen und Bestimmen des Vorgespielten oder Vorgesungenen, auf Diktandoübungen, aber auch auf elementare Kompositionsversuche ein großes Gewicht.“ Für Musikunterrichtszwecke waren auch eine ganze Reihe seiner literarischen Arbeiten bestimmt: so sein „Evang. Choralbuch für den Männerchor“ 1847 (6. Aufl. 1905), seine „Kirchengesänge für den Männerchor aus dem 16. und 17. Jahrhundert“ (1857/60), 2. Aufl. 1886, sein äußerst brauchbares „Handbüchlein für Kantoren und Organisten“ 1871 (3. Aufl. 1899), sämtlich bei Bertelsmann-Gütersloh erschienen, sein „Liederbuch für den Männerchor“ 1859 (nun 15. Aufl. verlegt bei O. Beck, München), seine „Theoretisch-praktische Harmoniumschule“, 2 Teile 1884 (Trier, P. E. Hoenes), seine „Leichten Präludien für das Harmonium“, 2 Hefte 1893/94 (Gütersloh) und endlich sein „Vollständiges Präludienbuch zu dem vierstimmigen Melodienbuch“ für Orgel (gemeinsam mit J. Helm) 1868. (4. Aufl. 1907.)

Die meist hohe Auflagenzahl beweist schon allein den praktischen Wert und die Brauchbarkeit dieser Werke. — An seinen Schülern hing er mit vieler Liebe, verfolgte ihren späteren Lebensgang mit warmem Interesse und freute sich, wenn ihm aus dem Kreise seiner ehemaligen Schüler dankbare Anhänglichkeit entgegentrat. Viele bedeutende Musiker, wie Phil. Wolfrum, Karl Wolfrum, E. Oechsler, Melchior Sachs, Joh. Helm, Karl Hübner, Fr. W. Trautner und andere verdanken ihm ihre musikalischen Grundlagen und die Anregung zur späteren ernsten künstlerischen Betätigung. Zahns amtliches Wirken fand von allerhöchster Stelle Anerkennung, die ihm am Neujahr 1870 durch Verleihung des Verdienstordens vom hl. Michael zu Ausdruck gebracht wurde. Im Jahre 1888 wurde er auf sein Ansuchen in den wohlverdienten Ruhestand versetzt und siedelte im gleichen Jahre nach Neuendettelsau über, um sich seinen schriftstellerischen Arbeiten ganz hingeben zu können. Dort war es ihm beschieden, sein Hauptwerk vollenden und die Frucht dieser Lebensarbeit genießen zu dürfen. Am Tage der Feier seines 76. Geburtstages, die er im Kreise seiner Angehörigen froh beging, wurde er durch die Nachricht überrascht und erfreut, daß die theol. Fakultät Erlangen ihn durch Verleihung der Doktorwürde ausgezeichnet hat. Er hat den Tag oft als den Höhepunkt seines Lebens bezeichnet. Doch währte die Zeit seines Schaffens nicht mehr lange. Seine letzte Arbeit, zwei Artikel: „Triller und von Tucher“ für die „Allgemeine deutsche Biographie“ hat er nicht mehr vollenden können. Am 17. Februar 1895 früh gegen 5 Uhr schloß er die Augen für immer. —

Johannes Zahn war ein ganzer Mann, ein Mann in des Wortes strengster Bedeutung. Kopf und Herz, Geist und Gemüt standen bei ihm im schönsten Einklang; Licht und Wärme waren in ihm in gleichem Maße vorhanden. Er war ein Christ von aufrichtiger, wahrer Frömmigkeit, der kein höheres Gut kannte, als die innige Lebensgemeinschaft mit seinem Gott und Heiland. Er war ein Familienvater, der für die Seinen früh und spät sorgte und arbeitete und sie mit der selbstlosesten opferwilligen Liebe aufs festeste an sich kettete — endlich ein Lehrer und hervorragender Erzieher, der seine Zöglinge und Schüler in ihrem Innersten zu fassen wußte und ihnen in der Selbstregierung und in dem unermüdlichen Streben nach Erkenntnis der Wahrheit voranleuchtete.

Obwohl er sein ganzes Leben hindurch in seinem Wirkungskreis sich als ein treuer Hüter und Pfleger alles Guten und Schönen erwies und den vielseitigen Pflichten seines Berufes

mit aller Gewissenhaftigkeit gleichmäßig nachging, sein Sinnen und Denken, seine tiefste Teilnahme, seine beste Kraft war doch der Kirchenmusik, insbesondere dem deutschen Kirchen-



Schullehrerseminar Altdorf
Die Wirkungsstätte Johannes Zahns während 41 Jahren.

liede zugewandt. Auf dem Gebiete des deutschen Kirchenliedes hat er unter den zeitgenössischen Forschern unbestritten die erste Stelle eingenommen. Das bedeutendste Werk Zahns, durch das er sich für alle Zeiten ein unauslöschliches Verdienst erworben hat, ist die Reform des Gemeindegesanges in der evangel.-luth. Landeskirche Bayerns.

Schon in München war Zahn mit Freiherrn v. Tucher bekannt geworden, der den für kirchliche Musik begeisterten Kandidaten dem Kgl. Oberkonsistorium zur Bearbeitung einer Anzahl rhythmischer Choräle empfahl. Gemeinsam mit Herzog, Güll und Ortloph hat Zahn nun 80 Choräle ausgewählt, bearbeitet und 1844 in München als „Evangelisches Choralbuch" erscheinen lassen. Diese 80 Choräle bildeten den Grundstock für das nachmals im Auftrag der Kirchenbehörden von ihm hergestellte Melodienbuch zum bayerischen Gesangbuch. Sie gaben einen kräftigen Anstoß zur Wiederbelebung des rhythmischen Gemeindegesanges in immer mehr sich erweiternden Kreisen Deutschlands. Es ist leider hier nicht genug Raum, um die hochinteressante Vorgeschichte der Entstehung des Melodienbuches zu schildern; aber das kann man sagen, daß mit der ministeriellen Genehmigung des neuen Gesang- und Melodienbuches vom 20. Juli 1854 ein langjähriger, erbitterter Streit um den rhythmischen Choral beendigt war. Nach Herausgabe jenes Melodienbuches, das nun bald in 30. Auflage bei Th. Blaesing (Erlangen) erscheint und nach dessen Tonsätzen nun seit 63 Jahren in den Gottesdiensten der bayerischen Landeskirchen gesungen wird, war Zahn durch Veröffentlichung verschiedener geistlicher Liedersammlungen, wie: „Die geistlichen Lieder der Brüder in Böhmen und Mähren" (1875), „Evang. Kirchenliederbuch" für gemischten Chor (1884), „Psalter und Harfe" für das deutsche Haus, ein hervorragender Liederschatz von 532 Kirchenliedern mit 560 Melodien (1886), „Vierstimmiges Chorgesangbuch des evang. Kirchengesangvereins für Hessen" (1888 Darmstadt-Waitz) u. a. m., sowie durch Reisen zum Zweck der Durchforschung von Archiven und Bibliotheken fortwährend bestrebt, das deutsche Kirchenlied in seiner ursprünglichen Form wieder herzustellen und zum Gebrauch in Kirche, Schule („Dreistimmiges Schulmelodienbuch" für Diskant, Alt und Bariton, 1856) und Haus zugänglich und verwendbar zu machen. Sein Jahrzehnte hindurch anhaltender Sammeleifer brachte ihn allmählich in den Besitz einer überaus reichhaltigen Bibliothek von Gesang-, Choralbüchern und hymnologischen Schriften, die ca. 1200 Nummern umfassend, nach seinem Tode von der Kgl. Staatsbibliothek in München erworben wurde [1]. Wie tief Zahn bei der kritischen Sichtung und Ordnung des umfangreichen Materials in den Geist unserer deutsch-evangelischen Kernlieder eingedrungen war, beweisen nicht nur seine selbsterfundene herzerquickende Melodie „Gottlob, nun ist die Nacht verschwunden", namentlich aber seine geradezu klassisch zu nennende dorische Tonweise „Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen", sondern auch seine unzähligen, mustergültigen nach Stil und Schreibweise bisher noch nicht übertroffenen, kirchlich echten Choraltonsätze. Kaum ein anderer schien demnach berufen und befähigt, die deutsch-evangelischen Kirchenlieder der hymnologischen Wissenschaft in einem großen Quellenwerke darzubieten. Dieses monumentale Werk „Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt" ist in den Jahren 1889—93 bei Bertelsmann in Gütersloh in 6 Bänden erschienen. Die ersten 5 Bände enthalten 8806 Melodien, von 1523 an bis zur neuesten Zeit in genauer Notierung ihrer ursprünglichen Form bezüglich ihres melodischen Gangs und ihres Rhythmus, mit untergelegter ersten Strophe des Liedes, geordnet nach dem Versmaß der Liedertexte und versehen mit Angaben über Quellen und Namen der Erfinder. Den Schluß des V. Bandes bildet das chronologische Verzeichnis der Erfinder von Melodien mit biographischen Notizen und das alphabetische Register sämtlicher vorkommenden Melodien. Der VI. Band enthält die gedruckten und geschriebenen Quellen (ca. 1570 Nummern), welche durchforscht wurden.

Zahns unsterbliche Verdienste um die Reform des evang. Kirchengesangs werden mehr und mehr gewürdigt. Anläßlich der 50. Wiederkehr des denkwürdigen Jahres der Herausgabe des Melodienbuches beschloß 1904 der bayerische Kirchengesangverein, durch Anbringen einer Erinnerungstafel an der Stadtkirche zu Altdorf Zahns Andenken zu ehren. Am 12. März 1907 wurde dieselbe mit der Inschrift: „Zur Erinnerung an die Wiederherstellung des Rhythmischen Chorals. Tonsatz von Dr. Johannes Zahn", feierlich enthüllt. Einer unserer ersten zeitgenössischen Musiker, **D. Dr. phil.**

[1] Hier mag erwähnt werden, daß Zahn nicht nur ein vorzüglicher Klavier- und Orgelspieler, sondern auch ein Meister auf dem Harmonium war. Wer Gelegenheit hatte, ihn zu hören, wie er auf demselben mit Hilfe der Expression kirchliche und weltliche Tonstücke interpretierte, dem wird es unvergeßlich bleiben. Für das „Deutsche" Harmonium als ideales Hausmusikinstrument trat er durch Schrift und Wort jederzeit in die Schranken.



Gedenktafel für Johannes Zahn an der Stadtkirche zu Altdorf.

Wolfrum sprach sich auf dem Ersten Preuß. Kirchenmusikertag am 15. April 1914 in Berlin über die Bedeutung Zahns folgendermaßen aus: „Kein Volk hat dem Schatze des evang. Kirchenliedes, wie es uns Zahn in 6 Bänden und ca. 8000 Nummern in Auswahl darbietet, etwas Aehnliches an die Seite zu setzen“, und an einer andern Stelle: „Mit dem sogenannten rhythmischen Choral das echte Volkslied der Kirche zurückgewonnen zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst Bayerns, insonderheit des Hymnologen Zahn.“ — Und wirklich, wir haben es Zahn zu verdanken, wenn in Hinsicht auf reichen, frischen und rhythmischen Choralgesang die bayerische evang. Kirche in vorderster Reihe steht. Die alten, kräftigen Weisen aus der Blütezeit kirchlichen Lebens haben sich wieder völlig eingelebt und eingebürgert im protestantischen Volke; sie werden gern und mit Begeisterung gesungen. Wer möchte sie je wieder missen?

Wir aber alle, besonders wir Kirchenmusiker, dürfen diese Großtat auf dem Gebiete des evang. Kirchenliedes nie vergessen und müssen stets der heiligen Pflicht eingedenk sein, das Herrliche, was uns Zahn durch sein unermüdliches Forschen und Schaffen erworben, unseren rhythmischen Choral und unser echtes evang. Kirchenlied, als Vermächtnis treu zu hüten und zu bewahren und dasselbe immer weiter auszubauen im Geist und Sinne unseres Reformators und Meisters des Chorals, Johannes Zahn.

„Diesmal wird es nichts!“

So kann man öfters hören, wenn man die Aussichten der nächsten Kriegsanleihe bespricht. Nun besinne ich mich auf die Zeit der letzten Anleihe. Wenn einer die Aufgabe bekommen hätte, den ungünstigsten Zeitpunkt herauszusuchen, dann hätte er sie damals glänzend gelöst. Eine flaue, matte Stimmung ging durchs Volk, „Draußen“ passierte nichts. Es drehte sich alles um einen Schützengraben hier oder dort mehr oder weniger. „Daheim“ kämpfte man mit Frieren und Hungern und wußte nicht recht, wie das weiter gehen soll. Und trotzdem gab das Volk, was es konnte. Man flüsterte ihm ein, daß ein günstiger Abschluß der Anleihe den Krieg verlängere. Man brachte ihm jedes Mißtrauen in die Sicherheit der Anleihe bei. Wer in der Werbearbeit drin war, konnte manchmal den Mut verlieren. Und trotzdem gab das Volk, was es konnte. Und wir haben gut abgeschnitten. Daran wollen wir jetzt denken. Darum gebe ich gar nichts auf diese Vorhersagen heute. Die Fahnen wehen jenseits von Riga, da ist dem deutschen Volk doch wieder sein Herz aufgegangen. Wo Soest und Plettenberg, wo Westfalen und Niederdeutsche einst ihre zweite Heimat aufschlugen, das ist heute wieder in deutschen Händen. Der Siegeszug rauschte im Osten dahin über Tarnopol und Czernowitz. Gott! Galizien — wie viele hatten sich schon drein gefunden, daß das in russischen Händen bliebe. Nun ist es wieder zerronnen. Und der Engländer konnte in der Türkei nicht weiter und Sarrails nicht in Mazedonien und die Italiener nicht am Isonzo. In grausam gleichmäßigem Takt werden die Schiffe versenkt. Das Zurückdrängen unserer Front in Frankreich geht so rasch vor sich, daß die Feinde 25 Jahre brauchen, bis sie uns am Rhein haben. Die Verbündeten am Isonzo haben gestanden, fest und treu. Die Bulgaren hielten aus in der Hitze von 60 Grad und die Türken stehen heute noch so fest zum Bündnis wie vor drei Jahren. Das sollte keine Zeit sein für eine neue Kriegsanleihe!

Unsere Anleihen sind eigentlich nichts als öffentlicher Dank. In den Kriegen hielt man früher nicht nur Bußtage, sondern auch Dankbetstunden. Ein solch öffentliches Dankgebet ist — richtig verstanden — die Kriegsanleihe. Denn alles kann man den einzelnen Tapferen doch nicht sagen, was man ihnen schuldet. So trägt man's zusammen und zeichnet. Das Geld hat auch seine Stimme und Gold klingt. Es kann krächzen wie Rabenschrei in der Hand des Geizigen und es kann singen wie eine Nachtigall in der Hand des Vaterlandsfreundes. Mit unsern Pfennigen danken wir. Es wird uns so leicht gemacht dieses Danken. Darum glaube ich nicht an jene düstere Aussicht „Diesmal wird es nichts“. Wir danken Herrn Wilson, daß er uns so geschmäht hat. Man zähle die Schimpfworte in seiner Rede auf und beantworte sie je mit einer Milliarde. Das ist die beste Rache des deutschen Volkes. Solche Milliarden kommen aber nicht zustande ohne Dich. Fange Du an und sei dankbar und gib!

Hilf' Deinen Söhnen und Brüdern im Felde!
Zeichne Kriegsanleihe!

Bundesrat und Theater.

Viel zu wenig Beachtung in der Oeffentlichkeit hat eine Bestimmung des Bundesrates gefunden, nach der die Erlaubnis zum Theaterbetriebe für den Fall, daß ein Bedürfnis nicht nachgewiesen werden könne, versagt werden soll. Die Verordnung ist gleichzeitig mit Bestimmungen beschlossen worden, die Neugründungen des Kinobetriebes an Voraussetzungen banden, die sich als wesentliche Erschwerung für die Kinounternehmer darstellten. Jeder Gebildete und jeder Volksfreund verfolgt mit ängstlicher Sorge den rückhaltlos fortschreitenden Verfall des Geschmackes der Menge und sieht den Zeitpunkt nahen, da seine völlige Vertrottelung durch den zum Himmel schreienden skandalösen Schund der Operette und das sentimentale oder brutale, sensationelle oder kindische und in neunundneunzig von hundert Fällen kitschige Bilderunwesen des Kinos, der Stätte, an der Gedankenlosigkeit und Faulheit widerwärtige Orgien feiern, erreicht sein wird. Es läßt sich daher immerhin begreifen, daß die Behörde Maßnahmen zu treffen sucht, das Hinabgleiten auf der schiefen Ebene gräßlichen Ungeschmackes nach Möglichkeit zu hindern. Die Erfahrung lehrt zwar, daß solche Maßregeln im allgemeinen nicht viel helfen. Das Volk will halt seinen geliebten Kitsch und Schund und wird dies Bedürfnis, dies echte und wahre Bedürfnis, befriedigen, auch wenn es ihm noch mehr Geld kosten und die Preise für den Lebensunterhalt noch weiter in die Höhe gehen sollten. Dies psychologische Moment kümmert die Behörde nicht sonderlich. Sie glaubt ihre Pflicht zu tun, wenn sie Verordnungen erläßt, die nach ihrer Meinung wohltuend auf die öffentliche Moral wirken können. Das mag immerhin anerkannt werden, könnte jemand auch mit Leichtigkeit das gänzliche Fehlschlagen aller möglichen während des Krieges ergangener Bestimmungen nachweisen.

Aber ganz und gar nicht verstehen und unterstützen wird sich lassen, daß der Theaterbetrieb als solcher in Zukunft möglicherweise an eine Voraussetzung gebunden werden soll, die sich in den meisten Fällen nun und nimmermehr wird erfüllen lassen. Es hat zwar den Anschein, als sei der Bundesrat selbst zu dieser Annahme gekommen: er hat am 30. August die Ausführung des oben mitgeteilten Entschlusses auf unbestimmte Zeit hinausgeschoben. Allein daß ein solcher Beschluß überhaupt gefaßt werden konnte, ohne den Reichstag gefaßt werden konnte, zeigt doch zur Genüge, daß ein kunstfeindlicher Geist auf dem Marsche ist oder doch im Hintergrunde lauert, bereit, sich bei günstiger Gelegenheit auf ihm unbequeme künstlerische Erscheinungen zu stürzen, zu stürzen offenbar nicht aus ästhetischen Erwägungen, sondern aus Gründen, die mit der Kunst selbst nicht das mindeste zu tun haben. Der die Sachlage ruhig Erwägende wird nicht umhin können, hier einen Zusammenhang mit den Bestrebungen der Lex Heinze und der neuerlichen Hetze gegen einzelne moderne Opern zu sehen. Ich selbst habe die in Frage kommenden Werke auf meine Art möglichst objektiv zu bewerten getrachtet und sie teilweise abgelehnt. Nur aus ästhetischen Gründen. Das haben hundert andere Kritiker auch getan. Uns ist aber öffentlich vorgehalten worden, wir hätten unsere Aufgabe nicht erfüllt, weil wir das Unsittliche der Vorwürfe in jenen Werken, das das Volk in seiner Seele Schädigende nicht gebührend gebrandmarkt hätten. Dagegen ließe sich mancherlei sagen. Vor allem dies, daß es sich in der „Mona Lisa“ und der „Florentinischen Tragödie“ um Probleme handelte, die ernst erfaßt worden sind, daß es unzählige Bühnenwerke gibt, die vom reinen Sittlichkeitsstandpunkte aus nicht minderes Bedenken zu erregen vermögen (es kommt immer nur darauf an, wie die Dinge gesehen und dargestellt werden!!), daß der Erwachsene, Urteilsfähige eines behördlich gelieferten Gängelbandes nicht bedarf, um sich im Schönen und Unschönen, im künstlerisch Wertvollen und Kitschigen zurecht zu finden. Und was dergleichen mehr ist. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß für gewisse Kreise bei der Ablehnung der genannten Opernwerke nicht deren künstlerische Bedeutung ausschlag-

gebend war. Das wurde z. B. im Falle der Florentinischen Tragödie Zemlinskys ganz offen von einer Stelle zugegeben: die Kritik habe versagt, weil sie gegen die Ehebruchsgeschichte als den Kern der Sache nicht genügend streng aufgetreten sei! Daß die Stuttgarter Kritik seinerzeit sich um diesen Kernpunkt zum größten Teile herumdrückte, weil sie das Problem der Dichtung Wildes gar nicht erfaßte, ist allerdings richtig. Der ihr gemachte Vorwurf aber ist gänzlich haltlos. Erstens ist der Ehebruch gar häufig als dramatisches Motiv verwendet worden, ohne daß den Werken daraus ein Strick gedreht worden wäre, und dann kommt es ja auf den Ehebruch selbst in Wildes-Zemlinskys Tondrama nur als Grundlage des sonderbaren und verwickelten psychologischen Problems an, das sich in den Schlußworten der Dichtung darbietet. Das ist der springende Punkt, nichts anderes. Er reizt zum Nachdenken, zwingt zur Auseinandersetzung mit dem Dichter. Wer in ihm nur Schmutz und Gemeinheit sieht, verrät nichts anderes, als daß er zur Bewertung von Kunstwerken ganz und gar unfähig ist. Es ist derselbe erhabene Standpunkt, der eingenommen wurde, als irgendwo irgend einmal Engelsstatuen in einem Dome verstümmelt wurden, damit sie geschlechtslos erschienen. Vielleicht ist er noch tiefer, wer weiß ... Und es steht hundert gegen eins zu wetten, daß solches Hervorschnüffeln von „verdächtigen" Nebensächlichkeiten den ersten Maßstab der Beurteilung abgeben würde, gewänne die Prohibitivzensur noch weiter an Boden. Daß nackte Gemeinheiten nicht auf die Bühne gehören, versteht sich von selbst. Sie fern zu halten, genügen die bestehenden Vorschriften und Prüfungen, für die freilich oft genug andere Kräfte und Köpfe zu wünschen wären, als bei ihnen am Werke sind. Um eine Prohibitivzensur handelt es sich in dem vorliegenden Falle. Und sie wird, sollte sie einmal wirklich Tatsache werden, in erster Linie die ernste Kunst treffen. Um so härter treffen, als es sich bei der Absicht, neue Theatergründungen von dem Nachweise des Bedürfnisses abhängig zu machen, ja nicht mehr um ein einzelnes Werk, sondern um ganze Richtungen handelt.



Was hat viele Deutsche, die an sich dem Gedanken einer Reinigung des Theaterbetriebes von allerlei Schädlichem und Schändlichem wohlwollend gegenüberstehen, abgehalten, sich der Bewegung zur Schaffung einer deutschen Theaterkultur anzuschließen? Sicherlich nicht zuletzt die drohende Gefahr, daß diese Bewegung sich konfessionell festlegen und Gesichtspunkte betonen könne, die unmittelbar mit der Kunst nichts zu tun haben. Ich glaube, daß dieses Moment bei dem Bundesratsbeschlusse zuerst auch mitgespielt haben wird, daß es aber dann mit Rücksicht auf den freilich nicht einmal mehr auf dem Papiere bestehenden Burgfrieden ausgeschaltet worden ist. Tatsächlich muß doch die Bundesbehörde angenommen haben, in Zukunft nicht mehr mit den bisherigen Bestimmungen auskommen zu können. Diese besagen klipp und klar, daß die Konzession zum Theaterbetriebe nicht zu erteilen sei, wenn Tatsachen vorliegen, die einen Theaterleiter in sittlicher, künstlerischer oder finanzieller Hinsicht als zu einer ersprießlichen Tätigkeit ungeeignet erscheinen lassen. Das sind Grundzüge, die scharfgezogene Grenzlinien haben und verständlich sind, wenngleich sie, wie die Erfahrung hundertfach gelehrt hat, sittliche Entgleisungen im Theaterleben, künstlerisch minderwertige Leistungen und finanzielle Zusammenbrüche von Bühnen keineswegs haben verhindern können. Ein anderes ist aber die Voraussetzung, ein anderes die Erfüllung von Forderungen, wo Dinge mitsprechen, die sich bei der Aufstellung von Plänen noch kaum berechnen, geschweige denn übersehen lassen.

Das Bedürfnis! Ist das Bedürfnis nach echter, großer Kunst gestillt, wenn eine Stadt von 50 000 Bewohnern ein Theater mit Opern- und Schauspielbetrieb besitzt? Es kommt darauf an, welcher Art der Betrieb ist, nicht auf die bloße Tatsache. Das ist fast zu selbstverständlich, um es besonders hervorzuheben. Gesetzt den Fall, ein solches Theater hätte zur modernen Kunst ganz und gar keine Fühlung und es wollte sich ein Konkurrenzunternehmen mit dem ausschließlichen Zwecke der Pflege des zeitgenössischen Schaffens auftun: der Prohibitivzensor braucht nur ein Herr von bewährten

und der Oberbehörde weltlichen und geistlichen Standes genehmen Eigenschaften zu sein, um die Absicht ins Wasser gleiten zu lassen. Ein Operettentheater wird die Konzession bekommen, ohne jeden Zweifel. Da ist ja das viele Militär und, du lieber Gott! immer kann man ja von der ernsten Kunst auch nicht leben, und die Operettenmusik ist doch so schön. . . Aber die moderne Kunst, die immer wieder im Schmutze der Renaissance herumwühlt, die unsere heiligsten Empfindungen besudelt und die so unverständlich ist, die wollen wir ausrotten . . . Ich habe, was gerade kein Vergnügen war, so ziemlich alle Presseberichte und öffentlichen Meinungsäußerungen über Schillings' „Mona Lisa" gelesen und vielerlei mündlich Geäußertes über mich ergehen lassen müssen. Von den fachmännischen Beurteilungen abgesehen kamen immer wieder die gleichen Gesichtspunkte zum Vorschein: das Werk gefährdet in sittlicher Beziehung und paßt nicht in unsere Zeit. Hier ist die Richtschnur, die auch für den Prohibitivzensor neuer Theaterunternehmungen maßgebend sein würde. Vor allem die Oper kann ohne erotische Motive nicht auskommen. Diese sind nur in seltenen Fällen stubenrein, also. . . . Die beabsichtigte Verordnung ist ein Kautschukparagraph, der sich je nach der Weite des Horizontes des zur Entscheidung berufenen Beamten so oder so dehnen und drehen lassen kann. Darin liegt die Gefahr, die umso größer ist, als ja mit der Verordnung naturgemäß auch die rückwirkende Kraft für den Fall verbunden sein wird, wenn ein bestehendes Theaterunternehmen in neue Hände übergehen soll. Ob im Publikum ein Bedürfnis nach Kunst besteht, wird eine Behörde nie und nimmer entscheiden können. Sorge die Behörde, wo sie die Macht dazu besitzt, dafür, daß z. B. die Hoftheater sich der Aufgaben und Ziele der deutschen Kultur erinnern, den traurigen Schund nach Art der Mignon und die Pflege der ekelhaften modernen Tanzoperette verabschieden, sorge sie dafür, daß die Theater genügend staatliche und städtische Unterstützungen bekommen und lasse sie im übrigen die Kunst in Ruhe. Wie die Gazetten will auch sie nicht geniert werden, soll sie ihren Zweck erfüllen. Hätte wohl Wagner je sein Festspielhaus errichten können, wenn er das Bedürfnis dazu hätte nachweisen sollen? Und was Wagner nicht vermocht hätte, wird auch wohl irgend ein im Dunkel seiner Zensurstube sitzender Beamter nicht fertig bringen. Eines wird diesem sicherlich gelingen, sollte jene Verordnung je zur Wirklichkeit werden: der Kunst Schaden bringen. Vielleicht unermeßlichen. Hier auf der Wacht zu sein, ist eine Aufgabe für die deutschen Kulturverbände, vor allem wohl für den Goethe-Bund. Die Gefahr für unser Kulturleben ist damit, daß die hier kurz behandelte Bundesratsverordnung vorläufig **ad acta** gelegt worden ist, noch längst nicht beschworen. W. Nagel.

Vom Solmisieren.

Von Karl Eitz (Eisleben).

Im Kunstgesangunterrichte steht das Solmisieren wie von jeher, so auch heute noch in gutem Ansehen. Aber man kann lange suchen, wenn man erfahren will, welche Gründe die Lehrer für deren Anwendung bestimmen. Man muß schon der geschichtlichen Entwicklung des Verfahrens nachspüren, um darüber ins klare zu kommen. Von dem Geschichtlichen läßt sich hier nur ein kurzer Ueberblick geben. Es sei deshalb auf eine Arbeit von Dr. Georg Lange verwiesen, die unter der Ueberschrift „Zur Geschichte der Solmisation" in den von Breitkopf & Härtel verlegten Sammelbänden der internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 1, Heft 4, zum Abdruck gelangt ist. Das Heft ist einzeln käuflich. Dieser Arbeit bin ich zum Teil gefolgt.

Das Verfahren der Solmisation hat im Verlaufe der Entwicklung verschiedenen Zwecken dienen müssen und ist deshalb auch in verschiedener Weise zur Anwendung gelangt. Im Vordergrunde stehen seit etwa 900 Jahren bis heute die sog. Guidonischen oder italienischen Silben

do re mi fa sol la si do'.

Sie beschränkten sich früher auf sechs: ut re mi fa sol la und dienten als Maßstab für eine Sekundenfolge von sechs Tönen, in denen das Intervall mi fa einen Halbtonschritt, die übrigen Ganztonschritte bedeuteten. Man sang

	auf	ut	re	mi	fa	sol	la
die Hexachorde . . .		f	g	a	b	c	d
		c	d	e	f	g	a
		g	a	h	c	d	e

Beim Solmisieren wurden die Silben immer so gelegt, daß mi fa auf den Halbtonschritt (a b—e f—h c) fiel. Dieses Verlegen nannte man Mutation.

Als bei Entwicklung des Tonsystems zur Chromatik die sog. alterierten Tonstufen sich mehrten, erweiterte sich auch die Zahl der Hexachorde, für die der Silbenmaßstab zu gelten hatte; die Mutation wurde schwieriger. Der Maßstab hatte nun auch für die Hexachorde

d e fis g a h und b c d es f g
a h cis d e fis — es f g as b c
e fis gis a h cis — as b c des es f
usw. — usw.

zu gelten. Bei Gebilden, wie Tonleitern, kam der Maßstab nur stückweise zur Geltung, z. B.

ut re mi fa sol re mi fa
für c d e f g a h c

Das vermehrte die Schwierigkeit der Mutation beträchtlich. Der Solmisationsmaßstab bezweckte offenbar einzig und allein, die Gliederung der Tongebilde nach ganzen und halben Tonstufen erkenntlich zu machen. mi fa mußte ermitteln, was die 400 Jahre älteren Gregorianischen Tonbuchstaben c d e f g usw. verschwiegen, nämlich wo in den diatonischen Sekundenfolgen die Ganz- und Halbtonstufen steckten. Daneben stellte sich vielleicht auch heraus, daß das Solmisieren die Aussprache und Tonbildung günstig beeinflußte. Später und auch wohl heute noch bildet dieser Nebenerfolg vielleicht für viele den Hauptgrund für das zähe Festhalten an der Solmisation.

Um das Verfahren der Mutation zu vereinfachen, erweiterte man die Silbenreihe auf sieben und bekam damit einen Maßstab für das Heptachord, ja für das Oktochord, da ja in der Sekundenfolge des Achtgetöns die Oktave eine namentliche Wiederholung der Prime ist, also

do re mi fa sol la si do'.

Neben mi fa tritt nun auch si do als Marke für den Halbtonschritt ein.

Der Oktochordmaßstab läßt sich nun, wie nachfolgende Uebersicht zeigt, für alle Durtonarten und mit gewissen Einschränkungen auch für die Molltonarten gebrauchen.

		Durtonart							
		do	re	mi	fa	sol	la	si	do
				u. s. w.					
c	d	es	f	g	as	b	c	d	es
g	a	b	c	d	es	f	g	a	be
d	e	f	g	a	b	c	d	e	f
a	h	c	d	e	f	g	a	h	c
e	fis	g	a	h	c	d	e	fis	g
h	cis	d	e	fis	g	a	h	cis	d
fis	gis	a	h	cis	d	e	fis	gis	a
				u. s. w.					
la	si	do	re	mi	fa	sol	la		
Molltonart									

Der Gebrauch dieses erweiterten Maßstabes für die Solmisation erfordert ebenfalls, je nachdem man die Tonart wechselt,

ein Verlegen auf andere Tonstrecken. Die alte Mutation ist aber ganz bedeutend vereinfacht; innerhalb einer Tonart kommt man oft ohne Mutation aus, wenn keine Ausweichungen und Modulationen vorkommen. Die englischen Solfeggisten nennen diese vereinfachte Mutation Transition. Sie ist auch so wesensverschieden von der alten Mutation, daß man den neuen Fachausdruck billigen darf.

Die neue Art, zu solmisieren, die durch Erweiterung des Maßstabes und Vereinfachung der Mutation erreicht ist, muß rückhaltlos als Fortschritt anerkannt werden.

Trotzdem überwindet sie nicht alle Schwierigkeiten, die der gegenwärtige Bestand der Tonkunst einem veralteten Verfahren gegenüber bietet. Leiterfremde Töne und die Alterationen, die die steigende und instrumentale Molltonleiter fordern, bleiben auch bei der neuen Art zu solmisieren unausweichbare Steine des Anstoßes. Doch das Alte behauptet sich zähe. Neuerdings hat auf Betreiben des württembergischen Pfarrers Beutter die Kirchen- und Schulverwaltung Württembergs das kirchliche Gesangbuch und die Liederbücher der Volksschulen mit einer Notation versehen, die dem Oktochord und der Transition durchaus die Herrschaft sichern soll. Wenn hierbei die Guidonischen Silben vielleicht gar nicht in Betracht kommen, sondern an deren Stelle die Zahlennamen von eins bis acht verwendet werden, so ändert das nichts, die Sache bleibt dieselbe. Man darf gespannt sein, ob dieser Versuch einen Einfluß auf den höheren Kunstbetrieb gewinnt oder ob er einen klaffenden Riß zwischen musikalischer Volks- und künstlerischer Fachbildung schafft.

Das Bedürfnis, neben den Tonbuchstaben (c d e usw.) noch sangbare Silben zu verwenden, hat noch andere achtstufige Silbensysteme auf den Plan geführt. Die belgischen Silben, die Bobisation: bo ce di ga lo ma ni bo von Hubert Waelrant (1517—95) haben seinerzeit weite Verbreitung gefunden. Der Stuttgarter Generalsuperintendent Daniel Hitzler (1576 bis 1635) ist für seine Bebisation: la be ce de mi fe ge la in die Schranken getreten. Friedrich des Großen berühmter Kapellmeister Graun (1701—1759) erfand die Silbenreihe da me ni po tu la be da. Die Angelegenheit der Solmisation ringt offenbar nach einer aussichtsreichen Entscheidung. Die Folgezeit lehrt uns, daß man sich der beschwerlichen Mutation oder Transition gänzlich entledigen wollte. Die Bestrebungen waren auf ein Solmisationssystem gerichtet, das wie das musikalische A-B-C als Ton- und Notennamensystem das ganze moderne Tonsystem deckte. Damit kommt man dann aus der beschwerlichen und unbequemen Verwendung der alten Systeme als Maßstäbe für Tonreihen hinaus.

Auf diese Weise würden die Solmisationssilben nicht nur wirkliche Tonnamen, sondern auch Noten- und Klaviertastennamen werden. Diese Entwicklung hat sich denn auch tatsächlich in Italien und Frankreich bereits vollzogen. Dort hat man für den praktischen Musikbetrieb die Gregorianischen Buchstaben oder, wie man sie auch nennt, die deutschen Buchstaben oder das musikalische A-B-C ganz aufgegeben. An deren Stelle hat man die Guidonischen Silben als Ton-, Noten- und Tastennamen in Gebrauch genommen. Die durch Erhöhung oder Vertiefung mittels Kreuz oder Be veränderten Töne kennzeichnet man durch Hinzufügung eines Adjektivs zum Namen. Die Italiener gebrauchen dazu die Worte: diese und bemolle, die Franzosen dieselben Worte in ihrer Schreibweise: dièse und bémol. Das gibt folgende Uebersicht des Namensystems:

Ces dur:	do-,	re-,	mi-,	fa-,	sol-,	la-,	si-,	do-bemolle.
C dur:	do,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	do.
Cis dur:	do-,	re-,	mi-,	fa-,	sol-,	la-,	si-,	do-diese.

Leider lassen sich die Namen do-bemolle, re-bemolle oder do-diese, re-diese usw. nicht zum Solmisieren verwerten. Da ist man auf den bedenklichen Ausweg verfallen, die adjektivischen Beifügungen bemolle und diese einfach ausfallen zu lassen. Das bewirkt eine scheinbare Vereinfachung des Systems, die aber doch bedenkliche Schattenseiten hat. Für die Durtonleitern entstehen folgende sieben Silbenreihen, deren jede für mindestens zwei Durtonleitern zu gelten hat.

do	re	mi	fa	sol	la	si	do	für	Ces- und	C- und	Cis dur.
sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	„	Ges-	„	G dur.
re	mi	fa	sol	la	si	do	re	„	Des-	„	D „
la	si	do	re	mi	fa	sol	la	„	As-	„	A „
mi	fa	sol	la	si	do	re	mi	„	Es-	„	E „
si	do	re	mi	fa	sol	la	si	„	Be-	„	H „
fa	sol	la	si	do	re	mi	fa	„	F-	„	Fis „

Zunächst ist bedenklich, daß zwei oder gar drei Durtonleitern, wie Es- und E dur oder gar Ces-, C- und Cis dur die gleichen Solmisationssilben haben. Das erweckt den Anschein, als seien die zwei oder drei Durtonarten ihrem Tonbestande nach gleich. Sodann gilt tatsächlich jede Silbe für drei Töne, nämlich do für ces, c und cis — re für des, d und dis — mi für es, e und eis usw. Was aber die alte Solmisation wertvoll machte, daß sie einen Anhalt bot für die Erkennung der Halbtonschritte (mi fa und si do), das ist vollständig beseitigt. Jedes Sekundenintervall do re oder re mi oder mi fa kann die Eigenschaft eines Ganz- oder Halbtonschrittes annehmen, wofür die Bogen zwischen Terz und Quart, sowie Septe und Oktave in vorstehender Uebersicht als Fingerzeige dienen sollen. In dieser italienischen und französischen Solmisationsweise steckt also eine logische Unsauberkeit, die unserem Gewissen zuwider ist. Wir Deutschen sollten das nicht nachahmen. Trotzdem geschieht das von deutschen Kunstgesanglehrern. Sogar in die höheren Töchterschulen Preußens hat diese unleidliche Singweise Eingang gefunden durch die von Alexis Hollaender nach den Bestimmungen der Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens vom 12. Dezember 1908 verfaßten Singübungen.

Seinerzeit hat auch Graun versucht, seine siebenstufige Damenisation zum Tonnamensystem zu erweitern. Nachstehend sind seine Namen für Ces-, C- und Cis dur mitgeteilt, die ja alle Namen zur Bildung der übrigen Tonleitern enthalten:

Ces dur:	das	mas	nas	pas	tas	las	bas	das.
C dur:	da	me	ni	po	tu	la	be	da.
Cis dur:	des	mes	nes	pes	tes	les	bes	des.

Ein für Verbesserung des Gesangunterrichts begeisterter englischer Gelehrter Dr. Hullah gab 1880 eine „Method of Teaching-Singing“ (London, Longmans, Green and Co.) heraus. Dort finden wir für

Ces dur:	du	ra	me	fo	sul	lo	se	du.
C dur:	do	re	mi	fa	sol	la	si	do.
Cis dur:	da	ri	mis	fe	sal	le	sis	da.

Die Systeme Graun und Hullah haben vor dem französisch-italienischen System voraus, daß für jeden Ton ein besonderer sangbarer Name vorhanden ist und beim Solmisieren auch angewendet wird. Hullah hat vor Graun das Ueberwiegen zweilautiger Namen und eine größere Mannigfaltigkeit der Vokale voraus. Bei Graun fehlt in dem Konsonantenbestand das für den Gesang so bedeutsame r. Man muß wohl Hullah den Vorzug geben. Er hat für C dur die Guidonischen Silben angewendet. Bei den Namen für die durch Kreuz erhöhten Töne hat er den Vokal aufgehellt; aus o e a wird a i e. In mi und si kann er das i nicht aufhellen, er verschärft es durch s, so entstehen mis und sis. In Ces dur hat er die Vokale dunkler gefärbt; aus o e i a wird u a e o. Gedankenlosigkeit kann man dem Erfinder nicht vorwerfen, er findet gangbare Wege. Leider sind weder bei Graun noch Hullah irgend welche Versuche zur Unterscheidung der großen und kleinen Sekunde bemerkbar. In dieser Hinsicht haben beide Systeme vor dem musikalischen A-B-C nichts voraus. Es entsteht nun die Frage: Läßt sich ein Ton-, Noten- und Tastennamensystem schaffen, das nicht nur sangbar, also zum Solmisieren tauglich ist, sondern auch zur Unterscheidung der Intervalle das Bestmöglichste leistet? Besonders dieses war ja der Zweck, dem das Hexachord und das Oktochord ihr Entstehen verdankten.

Im Untergrunde unseres Bewußtseins ist unabhängig vom Verstande die Vernunft als Triebkraft tätig, die auf das Zweckmäßige gerichtet ist. Diese Kraft ist es auch gewesen, die das Solmisieren am Leben erhalten hat und, wenn es erlahmte, immer wieder zu neuem Leben erweckte. Der Rückblick in

die Vergangenheit hat uns gelehrt, auf welchen Zweck die Vernunft das Steuer richtete. Es sei in einigen Sätzen hiermit angedeutet.

1. Das Solmisieren ging auf Tonbewußtsein, elementares Musikverständnis aus und schloß, als die Notenschrift erfunden war, auch das Musikschriftverständnis, das Singen vom Blatt, als erstrebenswertes Ziel mit ein.

2. Das Solmisieren erwies sich erfahrungsgemäß als ein gutes Mittel, eine gute Aussprache und gute gesangsmäßige Tonbildung zu fördern. Diese Erkenntnis stärkte das Vertrauen zum Solmisieren. Man lernte es schätzen, weil es für Laut- und Tonbildung auch etwas leistete. Deshalb hielt der Kunstgesanglehrer am Solmisieren fest, obwohl es ihm sonst noch vieles zu tun übrig ließ.

Haben wir nun auf Grund der geschichtlichen Entwicklung der Solmisation deren Zweck richtig erkannt, so ist es Aufgabe des Verstandes, die Solmisation auf das Zweckmäßigste auszugestalten, den höchstmöglichsten Grad der Vollkommenheit anzustreben.

Was die oben aufgestellten Sätze betrifft, so müssen wir bemerken:

a) Das musikalische A-B-C ist etwa 400 Jahre älter als die Guidonische Solmisation und deren Nachfolger. Das A-B-C-dieren ist auch versucht worden; es hat sich für Laut- und Stimmbildung und für das Musikverständnis nicht bewährt. Es ist zum alten Eisen geworfen. Wenn man es auch ab und zu wieder hervorgeholt hat, die Mißerfolge waren immer wieder die gleichen. Der preußische Lehrplan für Volksschulen vom 10. Januar 1914 hat das A-B-C-dieren wieder einmal zum Leben erweckt, er fordert: „Das Singen . . . erfolgt . . . auf die deutschen Notennamen.“ Wenn der Lehrplan auch andere Silben zuläßt, so dürfen sie doch dem Musikverständnis nicht dienen, denn „sie dürfen nicht zu ständiger Bezeichnung bestimmter Tonhöhen oder Tonstufen werden“. Damit ist das Solmisieren, wie wir es in seiner geschichtlichen Entwicklung gekennzeichnet haben, vom Betrieb des Gesangsunterrichts in den preußischen Volksschulen überhaupt ausgeschlossen. Diese Maßregel wird sich nicht aufrechthalten lassen, denn eine auf Zweckmäßigkeit gerichtete Entwicklung können auch Staatsbehörden nicht dauernd zum Stillstand bringen. Der Ausschluß der Solmisation aus den preußischen Volksschulen ist kaum verständlich und zwar um so weniger, da man die in Alexis Hollaenders Singübungen angewendete französische Solmisationsweise in den höheren Mädchenschulen gewähren läßt, was wir doch vom logischen und es sei hinzugefügt auch vom psychologischen Standpunkt aus beanstanden mußten. Das Alte ist sehr zähe, auch das fruchtlose A-B-C-dieren will nicht sterben.

b) Im allgemeinen hat man die Solmisationsnamen zweilautig (do re usw.), also Konsonant als Anlaut und Vokal als Auslaut, verwendet. Die wenigen dreilautigen Ausnahmen wie sol (bei Guido), das, mas, des usw. (bei Graun) und mis, sis (bei Hullah) scheinen zu bestätigen, daß die vorwiegend gebrauchten zweilautigen für Laut- und Tonbildung sich am besten bewährt haben. Daß man das ursprüngliche ut in do verwandelt hat, beweist, daß man bei den zweilautigen Namen den Vokal im Anlaut für unzweckmäßig gehalten hat. Bezeichnend ist der Vorgang Daniel Hitzlers, der vor 300 Jahren das musikalische A-B-C durch seine Bebisation für das Solmisieren umzugestalten versuchte, wie nachstehende Nebeneinanderstellung zeigt:

la be ce de mi fe ge
a b c d e f g.

Das Ueberwiegen des Vokals e ist ein Nachteil, trotzdem bedeutet diese Namenreihe gegenüber dem A-B-C einen Fortschritt. Guido und Graun verwenden die fünf Hauptvokale a e i o u, nämlich ut re mi fa sol la und da me ni po tu la be. Vokalmannigfaltigkeit und Beschränkung auf die Grundvokale scheint sich somit ebenfalls als zweckmäßig für die Solmisation bewährt zu haben. Das sind gewichtige Fingerzeige für die weitere Entwicklung der Solmisation.

c) Bisher sind Versuche, die auf eine zwölfstufige Solmisation hinarbeiteten, nicht erwähnt worden. Deren Zahl ist groß und noch immer tauchen wieder neue Vorschläge auf. Es ist durchaus einleuchtend, wenn man sagt: Innerhalb der Oktave haben wir auf unsern temperiert gestimmten Instrumenten nur 12 Töne in chromatischer Stufenfolge. Geben wir jeder chromatischen Stufe einen sangbaren Namen, so haben wir ein System, das für eine vollkommene Art, zu solmisieren, durchaus ausreicht. Keines dieser Systeme hat bemerkenswerten Anklang gefunden. Die Tatsache, daß jedes dieser Systeme den enharmonischen Unterschied (as gis — des cis — ges fis usw.) aufhebt, macht sie für den Gebrauch als Notennamen untauglich. Das ist leider so und wird so bleiben. Aber die Zwölfteilung der Oktave ist heute schon allgemein ein musikalisches Denkschema geworden. Es entsteht die Frage: Gibt es denn wirklich keine Brücke von dem diatonisch gebauten Notensystem zur chromatischen Denkweise? — Diese Frage ist berechtigt und sie darf bei der weiteren Entwicklung der Solmisation nicht so ohne weiteres beiseite geschoben werden.

Die in der Geschichte waltende Vernunft hat uns das Zweckmäßige, dem wir zuzusteuern haben, enthüllt. Für die Solmisation heißt es im allgemeinen: Los vom musikalischen A-B-C! Aber nicht in der Weise der Franzosen und Italiener, daß man dafür ein logisch unsauberes Solmisationssystem eintauscht, sondern zielbewußt an die Arbeit zur Schaffung eines vernünftigen deutschen Solmisationssystems! Wir sind ja die gründlichen Deutschen. Aber ach, wie auch bei uns die Zöpfe wackeln, zittern und sich kringeln, wenn es sich um etwas Neues handelt, besonders auf idealem Gebiete! Da versagen sogar sonst ganz kluge Männer.

Es liegt bereits ein deutscher Versuch vor, der die im Verlaufe der Betrachtung aufgetauchten Fragen löst, das Tonwortsystem. Nachstehend ist es dargestellt, das musikalische A-B-C ist darunter gesetzt:

Konsonanten	N	B	R	T	M	G	S	P	l	d	f	k	n	b	r
Tonworte	Ne	—	Ri	—	Mo	Go	—	Pu	—	da	—	ke	ne	—	—
	—	Bi	—	To	—	Gu	Su	—	la	—	fe	—	ni	bi	—
	—	—	Ro	—	Mu	—	Sa	Pa	—	de	—	ki	—	bo	ro
musikalisches A-B-C	Ces	—	Des	—	Es	Fes	—	Ges	—	as	—	be	ces	—	—
	—	C	—	D	—	E	F	—	g	—	a	—	h	c	—
	—	—	Cis	—	Dis	—	Eis	Fis	—	gis	—	ais	—	his	cis

Die Namen für die Töne, die tiefer als g sind, sind mit großen, die höheren mit kleinen Anfangsbuchstaben geschrieben.

Die Tonworte unterscheiden die großen und kleinen Sekunden, was schon Guido von Arezzo ums Jahr 1000 mit seinem mi fa erstrebte. In obiger Uebersicht sind Mo Go (Es Fes), ke ne (be ces), Gu Su (E F), ni bi (h c), Sa Pa (Eis Fis) und bo ro (his cis) kleine Sekunden. Sie sind daran erkenntlich, daß die beiden Tonnamen immer gleiche Vokale haben. Bei großen Sekunden haben die Tonnamen zwei in der Reihenfolge a e i o u a stehende Vokale.

Bei einer genauen Untersuchung wird man finden, daß im Tonwortsystem überhaupt alle großen, kleinen, übermäßigen und verminderten Intervalle auf das sauberste gekennzeichnet sind. Was Guido und seine Nachfahren vergeblich erstrebten, hat das Tonwortsystem in bisher kaum erhoffter Vollkommenheit erreicht.
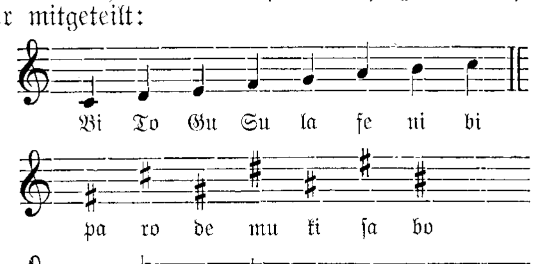
Es hat auch die Brücke von der Diatonik zur Chromatik geschlagen, indem die auf der gleichen chromatischen Stufe liegenden Töne in ihrem Namen den gleichen Konsonanten haben, wie Ri Ro (Des Cis) usw. Für Lautbildung und Tonbildung sind die alten Wege: zweilautige Silben, Mannigfaltigkeit der Vokale und Beschränkung auf die fünf Grundvokale, innegehalten. Außerdem ist die Zahl der Konsonanten von sieben auf zwölf vermehrt. Die bisher beim Solmisieren beobachteten gesangstechnischen Erfolge sind also nicht nur sichergestellt, sondern lassen sogar eine Steigerung erwarten.

Das System ist ein Gewebe, in dem zwölf Konsonanten den Aufzug und fünf Vokale den Einschlag bilden. Die Konsonantenkette ist in vorstehender Uebersicht dargestellt. Der Vokaleinschlag folgt in der bekannten Reihe a e i o u a. Hat nun ein Anfänger die sieben Namen der C-Durtonleiter: Bi To Gu Su la fe ni bi gelernt, so braucht er für die schwarzen Tasten des Klaviers nur noch die Konsonanten — r m — p d k — zu merken. Dann gilt für die Versetzungszeichen folgende Regel:

Ist einem Tone ein Kreuz/Be vorgezeichnet, so geht man vom Konsonanten und Vokale des Namens in jeder Lautreihe einen Schritt vorwärts/zurück und findet so die Laute des Namens für den erhöhten/erniedrigten Ton, z. B.

Ces	C	Cis	Des	D	Dis	Es	E	Eis	usw.
Re	Bi	Ro	Ri	To	Mu	Mo	Gu	Sa	

Die Schüler lernen zunächst diese Regel nicht kennen; sie wachsen in die Beherrschung des Systems hinein, indem sie von Tonart zu Tonart übend fortschreiten. Zweckmäßig ist es, in die Schulstube eine Anschauungstafel zu hängen, an der die Schüler sich leicht und schnell zurecht finden, wenn sie über ein Tonwort im Zweifel sind. Um die Schüler zum Können zu führen, muß ihnen jede Stütze geboten werden. Lange überlegen kann hier eher schaden als nützen, denn es handelt sich nicht um Erwerbung von Wissen, sondern um Förderung einer Fertigkeit. Hier gilt es: Uebung macht den Meister! und diese Uebung heißt Solmisieren. Das Täfelein, das für den Schul- und Selbstunterricht gute Dienste leistet, sei hier mitgeteilt:



Es gibt keinen einfacheren und natürlicheren Weg, um zum Tonbewußtsein zu gelangen, als das Solmisieren. Hierbei vermählen sich die Tonvorstellungen durch Vermittlung ihrer lautsprachlichen Sinnbilder mit dem logischen Vermögen, dem Denkvermögen. Die bisherigen Solmisationen waren unbehilflich, sie versinnbildlichten die Tonverhältnisse ganz ungenügend. Das Tonwortsystem ist das erste System, welches dieser Aufgabe genügt. Darum ist es bis jetzt das beste Solmisationsmittel, das tatsächlich zum musikalischen Denken erzieht.

In Hunderten von Schulen hat sich das Solmisieren auf Tonworte bereits bewährt. Tausende von Schülern haben es dadurch zum Singen vom Blatt gebracht. In den preußischen Volksschulen hat man infolge des neuen Lehrplans dieses erfolgreiche Verfahren leider wieder aufgeben müssen. Doch man darf wohl auch hier auf eine baldige Behebung der eingetretenen Beschränkung hoffen. Jeder Kulturstaat hat ja Freiheit der Wissenschaft auf seine Fahne geschrieben. Die Freiheit der Unterrichtsmethoden gehört auch dazu.

Alle Schulen, von der Volksschule an bis zur musikalischen Hochschule, ringen schwer, um ihre Schüler zum musikalischen Denken zu erziehen. Viele Kunstgesanglehrer stehen ihren Schülern ratlos gegenüber, wenn diese klagen, daß sie immer noch keine Sicherheit im Singen vom Blatt erreicht haben. Warum greifen die Schulen und Lehrer nicht allgemein zum Gebrauch des Tonworts? Vom Hörensagen weiß jeder Schul- und Fachmann vom Dasein des Tonworts. Welche Gründe können sie abhalten vom Zugreifen? Niemand hat bis heute einleuchtende Gründe gegen das Tonwort geltend gemacht. Gut Ding will Weile haben. Dies Sprüchlein möge die zögernde Haltung der Fachleute etwas erklären.

Aber den Tausenden, die gern in das Musikschriftverständnis eindringen, die gern die Kunst des Vom-Blatt-Singens erwerben möchten, die es aber verdrießt, zu warten, bis Schulen und Lehrer sich für das Tonwort entschlossen haben, denen sei geraten: Helft euch selbst! Solmisiert auf das Tonwort! Niemand braucht es auswendig zu lernen, niemand braucht an ihm herumzustudieren. Man schreibe sich das soeben in Noten gebotene Täfelein ab und solmisiere. Anfangs wird man noch die Tonworte unter die Noten schreiben müssen, das wird aber bald aufhören. Vorher durch Auswendiglernen sich vorzubereiten, hat wenig Sinn. Wer von vornherein auf Tonworte solmisiert, erfaßt die Sache ganz sicher inwendig. Eines Tages wird er die Entdeckung machen, daß er wirklich vom Blatt singen kann, daß er die Musikschrift versteht, wie ein Kind seine Muttersprache versteht, daß er dieses Verständnis gewissermaßen spielend, ohne bedeutende geistige Anstrengung allein auf dem Wege fleißigen Solmisierens erworben hat, ganz ähnlich wiederum, wie auch ein Kind spielend leicht im Laufe der Zeit infolge unwillkürlichen, aber steten Uebens in das Verständnis und den richtigen Gebrauch der Muttersprache hineinwächst.

Der Sieg der Solmisation wird uns als köstlichen Siegespreis eine allgemeine musikalische Volksbildung bringen, die gleichzeitig als Fundament jeder höheren musikalischen Kunstbildung sich bewähren wird.

Cherubini und Méhul.

Zu Méhuls 100. Todestag (18. Oktober 1817).

Noch leuchtet durch die Nacht des unseligen Vernichtungswahnsinns, von dem die meisten unserer Feinde immer noch nicht geheilt sind, ein tröstliches Licht: Die heilige Fackel der reinen Kunst. Was dann, wenn auch sie im infernalischen Schwaden des Völkerhasses verlöschte? Wie wollte man ohne sie den Weg zu den höheren Zielen der Menschheit wiederfinden? Schon die Aussicht auf die unendlichen Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden wären, gebietet uns die treue Bewahrung unserer künstlerischen Ueberzeugung. Leicht machen es uns unsere Gegner zwar nicht. Wohl hat erst in jüngster Zeit Gorki den Vorschlag gemacht, eine Beethoven-Biographie für Kinder zu schreiben. Aber wenn diesem Russen die Kriegspsychose die Besonnenheit in den Fragen der Kunst noch nicht geraubt hat, so sind dafür andere Männer aus dem Lager unserer Feinde aufgestanden, um auch gegen unsere Kunst Krieg zu führen. Um so mehr müssen wir die Objektivität des Urteils hochhalten. Niemals darf sich der deutsche Künstler, dürfen sich die kunstbegeisterten Schichten des deutschen Volkes in jenen Pseudopatriotismus verirren, der a priori alle Künstler und Kunstwerke verwirft, die von den uns jetzt feindlich gesinnten Nationen herstammen. Nein, das Wahre, das Gute, das Schöne, sie sind die Leitsterne des Lebens und Strebens nicht nur einzelner Nationen sondern der ganzen Menschheit, und worauf ihre verklärenden

Strahlen fallen, das ist verehrungswürdig ohne Rücksicht auf nationale Abstammung. So weihen wir auch heute zwei ausländischen Meistern der Tonkunst ein Blatt dankbarer Erinnerung. Von Cherubinis Hinscheiden trennten uns am 15. März d. J. 75 Jahre, während Méhuls Blicken vor einem vollen Säkulum „der Tag geglänzt zum letztenmal".

Wenn in musikhistorischen Werken und Aufsätzen beide Meister trotz der Verschiedenheit ihrer nationalen Abstammung gewöhnlich zusammen genannt werden, so ist dieser Usus weniger dem Umstande zuzuschreiben, daß sie Zeitgenossen waren und beide den größten Teil ihres Lebens in Paris verbrachten. Eher dürfte der Grund in den einander ähnelnden Zügen ihrer künstlerischen Porträts zu suchen sein. Die hervorstechendsten derselben sind wohl der Ernst und die Hoheit ihrer Kunstauffassung sowie ihre bewußte Hinneigung zum deutschen Stil. Wir wollen hier unerörtert lassen, ob und in welchem Maße letzterer Zug das Ergebnis des ersteren war, jedenfalls sind beide die leuchtenden Signa, unter denen die bedeutendsten ihrer Werke stehen.

Doch damit sind die Gründe, weshalb wir den beiden Meistern einen gemeinsamen Immortellenkranz widmen, noch nicht erschöpft. Ins Gewicht fallen auch die gegenseitige große Verehrung und die treue Freundschaft, die beide Männer verband und ihren rein menschlichen Charakter so sympathisch erscheinen lassen. Die Musikgeschichte kann nicht viel Beispiele aufweisen, in denen zwei Meister so edel und ritterlich für einander in die Arena traten, wie das Cherubini und Méhul zu wiederholtenmalen getan haben. Wir greifen da einen sehr bezeichnenden Fall heraus: Als Napoleon im Jahre 1804 Méhul die durch die Rückkehr Paësiellos nach Neapel erledigte Hofkapellmeisterstelle anbot, durchschaute jener, daß mit seiner Ernennung eine Zurücksetzung Cherubinis, dessen Ueberlegenheit er stets freimütig anerkannte, beabsichtigt war. Er erklärte daher, das Amt nur in Gemeinschaft mit dem von ihm hochverehrten Meister annehmen zu wollen. Auf diese Bedingung ging Napoleon nicht ein und betraute Lesueur mit dem Posten.

Artur Pougin führt in seiner Méhul-Biographie (Paris 1889) mehrere Beispiele an, die das innige Freundschaftsverhältnis



E. N. Méhul.
Aus dem „Allg. histor. Portraitwerk" (F. Bruckmann, A.-G., München).

zwischen Cherubini und Méhul belegen. Wir lesen da über ihre Zusammenarbeit als Inspektoren am Pariser Konservatorium und als Komponisten an ihrer gemeinschaftlichen Oper „Epicure". Ferner enthält das Werk den Wortlaut der gegenseitigen Zueignungen ihrer Kompositionen sowie der öffentlichen Erklärungen, worin einer des anderen Werke in Schutz nahm, wenn Uebelwollende dieselben herabzusetzen versuchten.

Das eigentliche Moment aber, was ihre Namen in der Musikgeschichte untrennbar miteinander verbindet, sind die unvergänglichen Verdienste, die sich beide Meister um die Reform der Oper erwarben.

Schon eine flüchtige entwicklungsgeschichtliche Betrachtung lehrt uns nicht nur, welch langen und merkwürdigen Reifeprozesses es bedurfte, bevor die Oper ihre heutige Form erlangte, sie zeigt gleichzeitig, in welch hervorragender Weise das Genie Cherubinis wie das Méhuls zu der festgegründeten Kulturmacht beitrugen, die das Musikdrama gegenwärtig darstellt.

Der Keim der Oper schlummerte bereits in der Tragödie der alten Griechen. Bei diesem „peuple educateur par excellence" trennten sich die unsterblichen Musenschwestern Tanz, Musik und Poesie nie ganz. Hand in Hand wandelten sie mit ihrem holdseligen Lächeln unter dem tiefen Azur des griechischen Himmels, während bei jedem ihrer leichtbeschwingten Schritte die zaubrischen Blumen der erhöhten Lebensfreude emporblühten. Und als sie sich endlich eng umschlangen, bildeten sie in dieser glücklichen Vereinigung jene herrlichste Gruppe im Tempel der Kunst: die neue Schöpfung der Tragödie. Dieses einzig-großartige Ergebnis griechischen Geistes vereinigt alle Elemente: Chorgesang, Monodie (Sologesang), Poesie und Orchestik in sich zu gemeinsamer Wirkung und die größten Tragiker Griechenlands Aeschylus, Sophokles und Euripides waren Dichterkomponisten. In dem nationalen Gesamtkunstwerk der Griechen erblicken wir das Urmuster des Wagnerschen „Kunstwerk der Zukunft", dessen genialer Schöpfer gleich den großen griechischen Tragikern, Dichter und Komponist in einer Person war.

Doch „nichts ist dauernd als der Wechsel". Auch das ideale Verhältnis zwischen Text und Musik, die einheitliche Verschwisterung beider im griechischen vollendetsten Kunstwerk, der Tragödie, sollte der Vergänglichkeit anheimfallen. Schon beim letzten großen Tragiker, bei Euripides, bahnt sich die opernhaft dominierende Stellung der Musik an. Denn Dionysius von Halikarnaß macht beim Studium Euripideischer Chorlieder die Entdeckung, daß hier das musikalisch-melodische Element das sprachliche ganz beherrsche. Diese Erscheinung dokumentiert bereits den Beginn des Niedergangs der Klassizität.

Die antike Welt fiel in Trümmer; Chronos Schoß entstieg ein neues Zeitalter, das christliche, in welchem nun die Musik sich rasch zur selbständigen Kunst entwickelte. Längerer Zeit bedurfte das Drama, und als auch dieses in Blüte stand, waren die Voraussetzungen zu einer Vereinigung gegeben, die einst zur herrschenden Kunstform werden sollte. Denn ihr Lebensodem ist die Lyrik.

Italien, die Heimat der christlichen Musik, ist auch die der Oper. Als den Gefilden Griechenlands die für die Kulturmenschheit ewig schmerzliche Klage entstieg: „Der große Pan ist tot!" wollte und konnte man sich nicht an diese ungeheuerliche Tatsache gewöhnen. Und auch der neue christlich-asketische Geist, der den Gedanken und Gefühlen der Menschen die Richtung nach weltentrückten Sphären gab, konnte die Sehnsucht nach dem Dahingegangenen nicht ganz unterdrücken. Ja, diese Sehnsucht wuchs und führte endlich zur Renaissance, die uns unter anderen herrlichen Kunstfrüchten auch die Oper brachte.

Des strengen Formelzwanges der Niederländer, der das Verständnis des Textes fast unmöglich machte, war man müde geworden. Die Reaktion begann mit Dufay, Ockenheim und seinem Meisterschüler Josquin Deprés. Entschiedener schon wurde der schlichte Satz vom großen Palestrina und von Orlando di Lasso gepflegt. Doch von einer Wiederbelebung

der antiken Musik waren diese Männer, deren Kunst der Kirche diente, sehr weit entfernt. Die theoretische Rekonstruktion des Musikdramas blieb den florentinischen Edelleuten Graf Bardi und J. Corsi, dem Dichter Ottavio Rinuccini und den Musikern Vincenzo Galilei (Vater des großen Naturforschers), Jacopo Peri, Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Girolamo Mei u. a. vorbehalten. Diese Männer unternahmen mit Erfolg den Kampf gegen den damals bei Festschauspielen der italienischen Höfe herrschenden vielstimmigen Gesang, den Madrigalchor. Der neue Gedanke des begleiteten Einzelgesanges (Monodie) fand seine erste Verwirklichung in dem Gesange des Grafen Ugolino aus Dantes Divina commedia und in den Klageliedern Jeremias von Galilei sowie in einer Arie der von Rinuccini gedichteten Dafne von Bardi. Letztere Dichtung komponierte Peri vollständig; es entstand eine leibhaftige kleine Oper, welche 1594 im Hause Corsis zum ersten Male unter großem Beifall aufgeführt wurde. So haben wir hier eine in der Entwicklungsgeschichte der Künste seltene Erscheinung. Aus grauer Theorie hatte sich ein Gebilde von größter Lebensfähigkeit herauskristallisiert. Auf der Suche nach dem Stil der antiken Tragödie fand man die Oper. Denn das im „Stile rappresentativo" geschaffene „Dramma per musica" war nichts geringeres als der Ausgangspunkt des modernen Musikdramas. Vorerst sollte dieses jedoch mancherlei Entwicklungsphasen durchlaufen.

Die Reinheit des Perischen Stile rappresentativo, der nur natürliche musikalische Deklamation des Textes sein sollte, erfuhr die erste Trübung durch den Berufssänger Caccini. Mit dessen Hineintragen des kolorierten Gesanges hatte die Firlefanzerei Eingang in die Oper gefunden; es folgten noch verschiedene „Bereicherungen", die aber in Wirklichkeit nur eine Verdrängung des dramatischen Elementes bedeuteten.

Eine weitere Verfolgung der Entwicklung der Oper in Italien steht in keinem Zusammenhange mit dem Thema dieses Aufsatzes. Wir wenden uns daher jenem Umbildungsprozeß zu, der sich mit dem musikalischen Drama durch die Verpflanzung nach Paris vollzog. Hier strömten die großen dramatischen Dichter Corneille und Molière ihr belebendes Fluidum auch auf die neue Kunstform aus. Französisches Pathos verhinderte das Ueberwuchern der weichen Kantilene, die Koloratur wurde ausgeschaltet. So entstand allmählich die französische Oper. Wir wollen aber das musikhistorische Kuriosum nicht aus den Augen verlieren, daß letztere eigentlich das Werk von drei Italienern war. Durch Kardinal Mazarin, den großen, in Italien geborenen Staatsmann, kam die Oper nach Paris. Der zu Florenz geborene, aber akklimatisierte Franzose Lully begründete die französische Nationaloper. Und der Florentiner Cherubini krönte das Werk, indem er der „Gründer der modernen französischen Oper" wurde und deren Hegemonie auf lange Zeit, besonders in Deutschland, sicherte. Méhul war der erste Franzose, dessen Wirksamkeit als Opernkomponist weit über die Grenzen seines Vaterlandes ging.

Ein Jahr vor Ausbruch des Weltkrieges erschien in Paris ein Werk betitelt „L'opéra italien en France avant Lulli" von Henry Prunières. Die Knappheit des Raumes verbietet hier ein näheres Eingehen auf die Vorzüge dieses Buches. Nur soviel sei gesagt: Kein opern- sowie musikgeschichtlich interessierter Leser dieses Werkes dürfte es ohne tiefste Befriedigung wieder aus der Hand legen. In anschaulicher Weise wird da der Zustand der Musikkultur in Frankreich geschildert, welcher der Entstehung seiner Nationaloper vorausging. Vor allem enthüllt das Werk den hervorragenden, wenn auch unbeabsichtigten Anteil Mazarins an der Schöpfung des französischen Musikdramas. Letzterer stellt sich uns dar als der große Assistent Lullys. Der Autor weist auch darauf hin, daß, wenn Lully die Begründung der französischen Nationaloper dadurch bewirkte, indem er das bereits durch Monteverdi und Scarlatti geförderte Rezitativ noch weiter ausbaute und ihm wieder die dominierende Stellung in der Oper verschaffte, dies eben wieder eine Annäherung an den alten Stil der Florentiner war. „C'est à un idéal purement italien qu'obéissait Lulli en créant son récitatif." Und ein paar Zeilen weiter oben finden wir folgende Stelle: „Pourquoi dès lors fut-ce un florentin qui créa l'opéra français et non un Cambert ou un Boesset? c'est que la drame musicale n'etait possible qu'avec le recitatif; or, le principe de la declamation lyrique était si peu accessible à des esprits qui jugeaient tout au nom de la raison et du bon sens, que jamais un artiste français n'aurait eu le courage d'aborder de front ce probleme."

Aber, so groß der Fortschritt auch ist, den die Opern Lullys bereits darstellen, einen großen Mangel teilen sie doch noch mit der alten italienischen Opera seria. Das ist die Welt- und Lebensfremdheit ihrer Stoffe und Figuren. Gewiß, Realismus wird der Kunst immer gefährlich bleiben, denn die nackte Wahrheit ist nicht ihr, sondern der Wissenschaft höchstes Ziel. Der geniale Maler Anselm Feuerbach hat sicher recht, indem er sagt: „Wenn die Kunst die Natur nur kopieren soll, brauchen wir sie nicht." Auch vom Theater können wir sagen, daß es seinen eigentlichen Zweck verfehlt, wenn es sich mit einer getreuen Darstellung des Lebens begnügt. Aber ebensowenig erfüllt es seine hohe Mission, wenn seine Darbietungen nur Illusionen sind. Und das ist bei den Opern Lullys der Fall. Wolkenkuckskheim ist gewöhnlich der Schauplatz ihrer Handlungen. Götter, Halbgötter und Heroen stolzieren da auf der Bühne herum und evolvieren ihren mythologischen Spuk vermittelst der zahlreich bereitgestellten Maschinen. Als Herbart den Satz aufstellte „Wo viel Schein, da viel Sein" hat er sicher nicht an die Maschinenoper Lullyscher Observanz gedacht.

Der verstiegenen Phantastik dieser Opéra à machines machten nun Cherubini und Méhul ein Ende. Sie jagten die Schemen, die „galvanisierten Leichen" von der Bühne und brachten Menschen hinauf. Und diese Menschen zeigen Logik in ihren Gefühlen, Gedanken und Taten. Die höhere Bedeutung aber gewinnen die Vorgänge auf der Bühne durch den Zauber einer Musik, deren Schöpfer in bezug auf Stil den Bahnen Glucks und Mozarts folgten.

So eifrig Cherubini die Werke Glucks und Mozarts auch studierte, die mächtigste Wirkung übte eigentlich Haydn auf ihn aus. Folgende Stelle aus J. E. F. Arnolds Büchlein „Luigi

Daß zu Hause Dorf und Stadt
Bald aufs neue Frieden hat!

Deutschland kämpft mit einer Welt,
Und zum Krieg gehört auch — Geld!
All' ihr Männer, all' ihr Frauen,
Die ihr Deutschland Heimat nennt,
Habt zum Vaterland Vertrauen!
Gebt ihm, was ihr geben könnt!

Auch das Geld soll feldgrau werden!
Deutschen Häusern, deutschen Herden,
Unsrem Acker, unsrem Stall
Dient es so zu Schutz und Wall!
Doch kein Schenken will er sehen,
Nein, der Staat nimmt's nur zum Lehen;
Eines Tages, Stück für Stück,
Zahlt er's euch vermehrt zurück.
Was ihr gabt in harten Tagen,
Das wird reiche Zinsen tragen
Als ein gutes Unterpfand
Euch und eurem Vaterland.

Deutschland kämpft mit einer Welt,
Und zum Krieg gehört auch — Geld!
All' ihr Männer, all' ihr Frauen,
Die ihr Deutschland Heimat nennt,
Habt zum Vaterland Vertrauen!
Gebt ihm, was ihr geben könnt!

Gustav Hochstetter.

Vertont von Bogumil Zepler (Verlag Alfred Metzner, Berlin SW. 61, cherstr. 40. Preis 60 Pf.).

Cherubini" Erfurt 1810 verdient hier angeführt zu werden: „Cherubini hatte bis jetzt noch nichts von Haydn, oder wenigstens noch nichts von Bedeutung und mit Aufmerksamkeit von ihm gehört. Er befand sich eben in Paris, und hörte dort in einem glänzenden Concert spirituel eine Haydnsche Symphonie, die dort mit aller Energie und Präzision ausgeführt wurde. Diese Symphonie ergriff ihn so gewaltig, daß es ihn gewaltsam vom Stuhle aufriß. Sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen — und diese Krisis hielt noch lange an als auch schon die Symphonie vorüber war. Dann löste sie sich in eine Erschlaffung. Seine Augen füllten sich mit Tränen, und von diesem Moment fing er an Haydns Werke zu studieren. Mit dem Studium derselben bekam auch seine ganze Manier einen reineren, hellen Ton. Haydn klärte den Genius Cherubinis über sich selbst auf, in den Werken dieses musikalischen Patriarchen sollte er sich seiner selbst bewußt werden."

Méhul wiederum ruhte mehr auf den Schultern Glucks. Wir erkennen dies schon an dem orchestralen Teile seiner Opern, der sich durch gründliche Durcharbeitung nicht sonderlich auszeichnet.

Jedoch, so unverkennbar der tiefgehende Einfluß auch ist, den die deutschen Klassiker Gluck, Haydn und Mozart auf beide Meister ausübten, so verfehlt wäre der Schluß, daß dadurch ihre künstlerische Individualität in irgend einer Weise gelitten habe. Im ersten Band seiner „Dramaturgie der Oper" nennt Heinrich Bulthaupt Cherubini und Méhul „Mozarts Epigonen". Wenn man unter letzterem Worte „Nachtreter" verstehen soll, so ist nichts falscher als diese Bezeichnung. Nachtreter im eigentlichen Sinne des Wortes war weder Cherubini noch Méhul. Es darf immer als sicheres Kennzeichen des echten Genies gelten, wenn sich ein Künstler bald von der kunsthistorischen Ueberlieferung emanzipiert. Von Cherubini sagt K. M. v. Weber (Ges. Schriften III, S. 120): „Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf sein Gemüt machten, bestimmten ihn, einen neuen Weg zu gehen, so wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht dessen Nachahmer wird, sondern nur dadurch den schönen Anstoß erhält, neue Bahnen zu finden."

Das bahnbrechende Schaffen Cherubinis auf dem Gebiete des musikdramatischen Stils erschöpfte sich keineswegs mit



E. N. Méhul.
Aus dem „Allg. histor. Portraitwerk" (F. Bruckmann, A.-G., München).

Dieser war, obwohl er sich in allen musikalischen Formen versuchte, „Musicien dramatique et scenique avant tout". Cherubini hingegen vollbrachte vermöge des erstaunlichen Dualismus seiner eminenten Begabung außer zahlreichen weltlichen Kompositionen auch eine Menge kirchlicher Tonwerke, die sich wie jene durch unverkennbare Klassizität auszeichnen. Während sich von seinen Opern kaum der „Wasserträger" erhalten hat, erfreuen sich seine erhabenen, herrlichen Messen und vor allem seine beiden Requiems c moll für gemischten, d moll für Männerchor) noch heute großer Wertschätzung. Seine „leidenschaftlich erregten" Streichquartette gehören zum eisernen Bestande unserer Kammermusikliteratur.

Auch das kleinste seiner Werke verrät in allen Teilen die außerordentliche Meisterschaft seines Schöpfers.

Einen Vergleich nach dieser Richtung hin halten die Werke Méhuls nicht aus. Schon oben wiesen wir darauf hin, daß sie sich in sorgfältiger und gewandter Durcharbeitung nicht sonderlich auszeichnen. Doch dieses Nachstehen Méhuls in der Kompositionstechnik resultiert am Ende weniger aus minderer Begabung als aus seiner mangelhaften Ausbildung.

Die Berichte über die Wunderkindschaft Cherubinis, so z. B. daß er schon in der Wiege Dissonanzen unterschieden, oder daß er mit drei Jahren bereits herrlich gesungen habe, sind vielleicht übertrieben. Sicher jedoch ist, daß er mit sechs Jahren schon ernsthafte musikalische Studien getrieben hat. Denn das erzählt Cherubini selbst in seiner kurzen Autobiographie, die er an die Spitze des Kataloges seiner Werke stellte. Im Alter von dreizehn Jahren begann er bereits zu komponieren. Eine vierstimmige Messe und ein für das Florentiner Theater „de société" komponiertes Intermezzo waren der verheißungsvolle Auftakt zu seiner ersten Schaffensperiode.

Ein derartig rapides Tempo nahm nun freilich Méhuls Entwicklung nicht an. Doch auch sein Talent erwachte frühzeitig, und mit zehn Jahren war er bereits soweit, daß er in der Franziskanerkirche seiner Vaterstadt Givet (Ardennen) Organistendienste verrichten konnte.

Jedoch die Ausbildung. Hierin hatte das Schicksal Cherubini weit mehr begünstigt. Anfänglich unterrichtete ihn sein Vater, der maëstro al cembalo (Akkompagnist) am Pergolatheater zu Florenz war. Später waren Bartolomea Felici und dessen Sohn Alexander Felici (Komposition) und nach deren Tode Pietro Bizzari (Gesang) und Giuseppe Castrucci (Klavier, Orgel) seine Lehrer. Die pekuniäre Unterstützung des damaligen Großherzogs Peter Leopold von Toskana, späteren deutschen Kaisers Leopold II., ermöglichte es Cherubini, nach Bologna zu gehen und dort den Unterricht Giuseppe Sartis zu genießen. Der hochberühmte Meister des Kontrapunktes lehrte ihn den idealen Palestrina-Stil und ließ ihn eine Anzahl mehrstimmiger Antiphonien dieses Stils komponieren. Einen besseren Leiter und Förderer seines Genies konnte Cherubini gar nicht finden und die an seinen Kompositionen so vielgerühmte Exaktheit und Sauberkeit sind nicht die einzigen Früchte des Unterrichts dieses in seinem Fach wohl trefflichsten Lehrers damaliger Zeit.

Wie dürftig war dagegen Méhuls Ausbildung. Die ersten Unterweisungen erhielt er von einem blinden Organisten. Das meiste lernte er wohl von dem schwäbischen Organisten Wilhelm Hanser im Kloster Lavaldieu, den der Abt Lissoir nach dorthin mitgebracht hatte. Auch Méhul wurde in dieses Kloster aufgenommen und dort 1778 stellvertretender Organist. Doch noch im selben Jahre ging er nach Paris, wo jener Liebling Apollons weilte, der dessen göttliche Kithara ergreifen durfte, um ihren Saiten die edelsten Weisen zu entlocken: Gluck. Und dieser war es auch, der Méhuls seltene Begabung für die Oper sofort erkannte und nicht verfehlte, ihm Gunst und Förderung angedeihen zu lassen. Ihre Kongenialität führte ohne Zweifel zu manch längerem Gespräch zwischen beiden, wobei Gluck seine hohen Ideen über den philosophischen und poetischen Teil der Tonkunst im allgemeinen und über die Reform der Oper insbesondere entwickelte und so Méhul zu seinem begeisterten und entschiedenen Anhänger machte. Die irrtümliche Meinung aber mancher Musikhistoriker, nament-

lich Fetis', daß Gluck Méhul direkten Unterricht erteilt habe, berichtigt Pougin in seiner Méhul-Biographie. Er weist auf die Unmöglichkeit hin, daß Méhul unter der Leitung Glucks drei Opern schreiben konnte, da letzterer doch Paris bereits im Oktober des Jahres 1779 verlassen hat. Direkten Unterricht genoß Méhul in Paris jedoch von dem damals berühmten Pianisten und Komponisten Joh. Friedrich Edelmann (geboren 6. Mai 1749 zu Straßburg, guillotiniert 17. Juli 1794 zu Paris) und zwar im Klavierspiel.

Es muß überraschen, daß Méhul bei der immerhin unzulänglichen Ausbildung zu solch hoher Künstlerschaft gelangen konnte und der Schluß liegt sehr nahe, daß er — vor allem theoretisch — in nicht geringem Maße Autodidakt war. Und das wiederum zeugt von seinem Genie. Geben wir aber einmal die Genialität Méhuls zu, so erscheint die Fragestellung, wer der Größere sei, Cherubini oder Méhul, als nicht ganz logisch. Denn im tiefsten Grunde ist Genie ein irrelatives Phänomen und entzieht sich in seiner Erhabenheit menschlichen Verhältnisbestimmungen. Die Antwort auf jene Frage kann daher nur lauten: Beide besaßen den göttlichen Funken, jeder in seiner Weise. Der kompositionstechnischen Ueberlegenheit Cherubinis, die in seinen Werken durch vielgestaltigeren Rhythmus, farbenprächtigere Instrumentation, gewandter Polyphonie sowie tadellosen Schliff des Satzes zutage tritt, stehen Méhuls wohltuende Simplizität, seine blumenzarte Keuschheit und strenge Charakteristik gegenüber.

Beethoven hat Cherubini den „ersten dramatischen Komponisten seiner Zeit" genannt und auf Rich. Wagner wirkte Méhuls „Joseph" noch im Jahre 1838, als er Kapellmeister in Riga war, so mächtig, daß er sich „ganz gehoben und veredelt" dadurch fühlte. Bei solch günstigen Urteilen zweier Meister, die die Größe anderer nach dem Werte ihrer eigenen Persönlichkeit zu bemessen pflegten, mag sich manchem die Frage aufdrängen, warum die Opern Cherubinis und Méhuls heute so gut wie vergessen sind. „Je ne veux pas mourir!" Mit diesem Verzweiflungsruf bäumte sich Cherubini brechenden Auges gegen das sich an ihm erfüllende kosmische Fundamentalgesetz auf. Fast könnte man meinen, daß sich dieser Ruf einem Sterbenden entrang, der mit Sehergabe das schnelle Verblassen seiner Werke schaute. Denn welche Bühne bringt heute noch seine „Lodoiska", die im ersten Jahre nicht weniger als 200 Aufführungen erlebte und von Paris aus mit ähnlichem Erfolg über die Bühnen Deutschlands ging? Oder seine „Medea", die in musikalischer Beziehung an die klassischen Schöpfungen Glucks voll heranreicht, ja diese in der Behandlung des Orchesters sogar übertrifft? Oder seinen „Wasserträger", den Höhepunkt seines musikdramatischen Schaffens? Von ihm taucht höchstens noch die Ouvertüre, die ja auch eigentlich ein Meisterwerk für sich ist und in ihren Motiven vollständige Unabhängigkeit von der Oper selbst wahrt, hie und da in Konzertprogrammen auf.

Und die Opern Méhuls? Das einzige, was sich von seinem einst gefeierten „Joseph" noch erhalten hat, ist die Romanze „Ich war ein Jüngling noch an Jahren", die, wohl wegen ihrer rührenden Schlichtheit und Reinheit, in das kürzlich von Ernst Ludwig Schellenberg herausgegebene Werk „Das deutsche Volkslied" aufgenommen wurde. An die Oper selbst denkt heute kein Bühnenleiter mehr.

Auch seine komische Oper „Une folie" (Je toller, je besser), die ebenfalls in Deutschland einst mit großem Erfolg aufgeführt wurde, teilt dieses Schicksal des Vergessenseins.

Der Grund dieses schnellen Veraltens liegt wohl hauptsächlich in dem eigenartigen Wesen der Oper an sich, die W. H. Riehl als die „vergänglichste Kunstgattung" bezeichnet. Und daß auch beim Geschmacke des Publikums der Wechsel das einzig dauernde ist, davon erhalten wir immer wieder neue Beweise.

Bei den modernen Kunsterziehungsbestrebungen ist es aber doch möglich, daß Méhuls „Joseph" wieder über unsere Bühnen geht. Kinderkonzerte sind ja längst keine neuen Veranstaltungen mehr; die Zeit wird kommen, in der man auch Opern vor Kindern aufführt. Welche Oper eignete sich da wohl besser als der „Joseph", das Hohelied der Vater- und Sohnesliebe? Ob das dann eine Ehrung Méhuls wäre? Gewiß. Denn die Kunstwerke, die man Kindern ohne Bedenken bieten darf, gehören sicher zu den besten.

Das aber steht heute schon unverrückbar fest: Die hohe Bedeutung Cherubinis und Méhuls in der Entwicklungsgeschichte der Oper. Denn ihr Wirken stellt nichts Geringeres dar als den Beginn einer neuen Epoche derselben.

Rich. Möbius.

Das Lied vom feldgrauen Geld.[1]

Infantrie im Schützengraben
Muß Gewehr und Kugeln haben;
Denn was hälf' der Mut dem Mann,
Wenn der Mann nicht feuern kann!
Artillrie die braucht Granaten;
Denn Granaten sind die Saaten,
Draus der Frieden uns ersteht,
Und wer ernten will, der sät!
Vieler Wagen braucht's zum Trosse;
Kavallrie braucht viele Rosse.
Ochsen, Kalb und Borstentier
Braucht der Gulaschkanonier.

Deutschland kämpft mit einer Welt,
Und zum Krieg gehört auch — Geld!
All' ihr Männer, all' ihr Frauen,
Die ihr Deutschland Heimat nennt,
Habt zum Vaterland Vertrauen!
Gebt ihm, was ihr geben könnt!

Um dem Vaterland zu dienen,
Braucht der Flieger Flugmaschinen,
Braucht, soll er im Luftschiff ziehn,
Einen teuren Zeppelin.
Läßt im U-Boot der Matrose
Feindwärts das Torpedo lose,
Weiß er wohl, daß solch ein Schuß
Vieles Geld „verpulvern" muß!
Hoch in Lüften, tief im Meere
Streiten sie zu Deutschlands Ehre,
Daß zu Hause Dorf und Stadt
Bald aufs neue Frieden hat!

Deutschland kämpft mit einer Welt,
Und zum Krieg gehört auch — Geld!
All' ihr Männer, all' ihr Frauen,
Die ihr Deutschland Heimat nennt,
Habt zum Vaterland Vertrauen!
Gebt ihm, was ihr geben könnt!

Auch das Geld soll feldgrau werden!
Deutschen Häusern, deutschen Herden,
Unsrem Acker, unsrem Stall
Dient es so zu Schutz und Wall!
Doch kein Schenken will er sehen,
Nein, der Staat nimmt's nur zum Lehen;
Eines Tages, Stück für Stück,
Zahlt er's euch vermehrt zurück.
Was ihr gabt in harten Tagen,
Das wird reiche Zinsen tragen
Als ein gutes Unterpfand
Euch und eurem Vaterland.

Deutschland kämpft mit einer Welt,
Und zum Krieg gehört auch — Geld!
All' ihr Männer, all' ihr Frauen,
Die ihr Deutschland Heimat nennt,
Habt zum Vaterland Vertrauen!
Gebt ihm, was ihr geben könnt!

Gustav Hochstetter.

[1] Vertont von Bogumil Zepler (Verlag Alfred Metzner, Berlin SW. 61, Blücherstr. 40. Preis 60 Pf.).

Musikbriefe

Dresden. Wenn die Sommerfäden durch die Luft flattern, regt es sich in den Konzertsälen. „Zu neuen Taten!" Pläne werden kund für die bevorstehende „Gezeit" (Saison). Doch: „Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe?" — im Hinblick auf die Kohlenfrage. Hoffen wir nun, daß, wenigstens in den Monaten vor Weihnachten, die musikalischen Veranstaltungen sich reihengemäß ermöglichen lassen. So war's ja auch im Vorjahre. Da begann der Oktober mit festlich rauschenden Klängen. In vier Konzerten wurde Brahms gehuldigt. Ein Kammermusikabend gab den herrlichen Auftakt. Mit 40 Jahren, also verhältnismäßig spät, veröffentlichte der Meister, wie er mit der Widmung an seinen Freund Billroth schrieb, „nicht die ersten, aber zum ersten Male Streichquartette". Eines von den beiden in a moll (Werk 5˙, Nr. 2), von weichen, gedämpften Stimmungen erfüllt (im Gegensatze zu dem anderen in c moll), beginnt eigentlich mit einer Huldigung an Joachim, dessen Wahlspruch „Frei, aber einsam" bezw. die Anfangsbuchstaben für das Eingangsthema maßgebend sind. Die Quartettvereinigung der Kgl. Kapelle, mit Prof. Havemann an der Spitze, vermittelte diese lyrisch-reiche Tondichtung in vollendeter Weise. Auch das Streichquintett in G dur (Werk 111), das Brahms mit 57 Jahren schuf und in dem die kontrapunktische Satzkunst immer von neuem zur Bewunderung zwingt, war ein Ohrenschmaus für die Hörer. Nicht auf gleicher Höhe standen die Liedervorträge der Frau Fischer-Maretzky aus Berlin. Den zweiten Abend eröffnete die D dur-Symphonie (Nr. 2) unter Hofkapellmeister Kutzschbach. Dann folgten das Doppelkonzert für Violine und Cello (Professoren Bärtich und Wille) und die Rhapsodie für Altsolo und Männerchor. Frau Horvat, die leider wegen Krankheit von der Hofoper schied, wußte mit ihrer schönen, ausdrucksvollen Stimme unsere Herzen zu rühren. Man mußte an die erste und beste Vertreterin dieser Partie, für die sie ja geschrieben wurde, an Hermine Spieß denken. Der zweite Kammermusikabend brachte das B dur-Streichquartett (Werk 67), das Klavierquintett (Werk 7) und das Klarinettenquintett (Werk 115) mit Hofkapellmeister Reiner (Klavier) und Prof. Gabler (Klarinette), alles in sorgfältiger, feingegliederter Abtönung. Den glanzvollen Abschluß machte am vierten Abend die Aufführung des Deutschen Requiems unter Hofkapellmeister Karl Pembaurs Leitung mit Minnie Nast und Robert Burg als Solisten. Am 18. November 1870 ist das wundervolle Werk in Dresden erstmalig erklungen, zum Gedächtnis der in den ersten Schlachten des Deutsch-Französischen Krieges Gefallenen. Kann es auch für die Manen unserer heutigen Heldenkämpfer eine sinnvollere Ehrung und zugleich für die Hinterbliebenen und Verwaisten eine erhebendere Trostpredigt geben als die deutsche Totenmesse von Brahms? — Das erste Symphoniekonzert der Kgl. Kapelle war dem Andenken des am 11. Mai 1916 so früh seiner tiefgründigen und zukunftsreichen Kunst entrissenen Meisters Max Reger gewidmet. Die düsteren, schwerblütigen Gedanken des symphonischen „Prologs zu einer Tragödie" leiteten die Gedächtnisfeier ein. Freundlichere Stimmungen sprachen aus dem herrlichen Altliede „An die Hoffnung" (Hölderlin), das Frau Horvat mit quellendem Gefühl und seelenvoller Innigkeit sang. Havemann spielte die schwierige „Chaconne" für Violine allein, in tadelloser Tonreinheit. Damit wurden die Beziehungen Regers zu seinem großen Vorbild Sebastian Bach in feinsinniger Weise angedeutet. Am Schlusse der Vortragsordnung standen die zwölf „Veränderungen" über ein lustiges Thema (aus der Spieloper „Der Erntekranz") von Joh. Ad. Hiller. Wenn irgend eine der 147 Schöpfungen des toten Komponisten „ein Denkmal, dauernder als Erz" genannt zu werden verdient, so dieses Werk 100. Mit erstaunlicher Mannigfaltigkeit und der gerade Max Reger eigenen dionysischen Freudigkeit ist die einfach-herzige Weise ausgestattet und in der mächtigen Schlußfuge zu überaus glanzvoller Wirkung geweitet. Hofkapellmeister Reiner konnte mit diesen Variationen, die einst unter Leitung des unvergessenen Ernst v. Schuch in der Uraufführung geboten wurden, einen stürmischen Erfolg buchen. In den weiteren, im ganzen 14 Opernhaus-Symphoniekonzerten kamen neben klassischen Werken (nur Haydn war übersehen!) Bruckner (mit den Symphonien Nr. 2 und 8), Berlioz (Fantastische Symphonie), Strauß („Heldenleben" und „Alpensymphonie"), Liszt (Dante-Symphonie), auch solche neuzeitlicher Tondichter zu Gehör. So von E. Straeßer, dem Kölner, die „Frühlingsbilder", die nicht ganz an die Eindringlichkeit der früher gehörten Symphonien (1911) heranreichen, sonst aber recht durchsichtig sind. In Georg Schumanns „Ringen nach dem Ideal" erscheint das alte, oft musikalisch verwertete Thema „Durch Kampf zum Sieg" neu gewendet. Leider ist das Ganze zu breit ausgesponnen, um eine geschlossenere Wirkung zu tun. (Wertvollere Arbeiten wurden da von dem geschätzten Berliner Komponisten an einem Abend im Tonkünstlerverein unter Mitwirkung Georg Schumanns geboten.) Norens „Kaleidoskop", das trotz des unschönen Namens 1907 auf der Dresdener Tonkünstlerversammlung wegen der virtuosen Satzkunst (Variationen) und Orchestermalerei seinerzeit berechtigtes Aufsehen machte, schlug auch diesmal wieder zündend ein. Franz Schreker (Wien), dessen Oper „Der ferne Klang" für Oktober ds. Js. vorbereitet wird, errang mit der „Ouvertüre zu einem Drama" starken Erfolg und wurde herzlich gefeiert. Mit großer Meisterschaft ist das alle modernen Ausdrucksmittel aufzeigende Orchester behandelt, das stellenweise wunderweiche Klangwirkungen bringt, sich im Widerstreit der Themen und Motive aufbäumt und zu packendem Höhepunkte geführt wird, um dann in sanftem, versöhnendem Abgesang zu verhallen. Hofkapellmeister Kutzschbach war hier ein überlegener, temperamentvoller Ausdeuter. Das gilt auch von der Erstaufführung der G dur-Symphonie des Dresdener Tondichters Paul Büttner. Dieses Werk ist leichtbeschwingter als die beiden anderen Symphonien in F (1) und Des (3). Es besteht aus drei Sätzen, an welcher Einteilung der Komponist auch bei seinem Streichquartett festhält, das an anderer Stelle durch das vortrefflich und künstlerisch einheitlich geschulte Striegler-Quartett geboten wurde. Lebensfreudigkeit und Frohsinn kennzeichnen die Hauptthemen der Symphonie. Der langsame Satz (Andante — Adagio) fehlt. Gleichwohl finden sich nachdenkliche Stimmungen, die als fördernde und gegensätzliche Ausdrucksmittel, als Ruhepunkte in der Erscheinungen Flucht auftreten. Beethovens „Pastorale"- und F dur-Bukolik grüßt stellenweise herein, „doch sag' ich nicht, daß das ein Fehler sei". Von den Solistenkonzerten der Reihe B erzielten die Abende mit Wera Schapira, der zweiten Carreno, und dem ganz hervorragenden Cellisten Arnold Töldesy (Dworschak-Konzert) besonderen Erfolg, doch auch das Spiel beispielsweise Edwin Fischers, des bekannten Hamburger Pianisten, war sehr genußreich. Im Anschlusse an eine Expressionistenausstellung fand in Richters Kunsthalle ein Arnold-Schönberg-Abend statt. Man hörte durch die Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle das Streichsextett „Verklärte Nacht", das damit bereits zum dritten Male in Dresden vorgetragen wurde. Etwas „Expressionistisches" ist an dem Werke kaum zu entdecken, auch nicht in den beiden Sätzen des Streichquartetts (Werk 10). Hier wie dort gibt der Schöpfer der Gurre-Lieder und anderer „problematischer Neutönereien" reine Stimmungsmusik, die, bei der „Verklärten Nacht" aus der Dichtung Richard Dehmels geboren und gefühlt, jeden Hörer zum Aufhorchen und Insichversenken zwingt. Die Leipziger Sängerin Käthe Liebmann (von Fritz Reiner begleitet) sang mit viel Hingebung und Süße des Tons Schönbergsche Lieder, am eindrucksvollsten die Jugendarbeit „Schenk' mir einen goldnen Kamm" (aus Werk 2). Im Tonkünstlerverein ward u. a. ein Klaviertrio von Paul Scheinpflug (einem geborenen Dresdener), das der Komponist in russischer Zivilgefangenschaft schrieb, mit bestem Erfolge aus der Taufe gehoben. Viel Farbenfreude, wenn auch von eigentümlichen Lichtern beeinflußt, spricht aus diesem Werke. Der Mozart-Verein wählte nach dem Tode Max von Hakens den früheren Hofkapellmeister Geheimrat Adolf Hagen zum musikalischen Leiter, der als geborener Mozart-Dirigent seines Amtes bereits sehr erfolgreich waltete und die Traditionen des Vereins hochhaltend, auch der neueren Kunst die Türen nicht verschließt. Einer der schönsten Abende war die Gedächtnisfeier für Max Reger, die mit dem 125. Gedenktage des Todes Mozarts, des Schutzpatrons und, wie Wagner ihn nannte, des „Licht- und Liebesgenies der Musik", zusammenfiel. Glanzpunkte des Musiklebens waren ferner die vier Philharmonischen Konzerte der Hofmusikalienhandlung F. Ries (Orchesterleiter Florenz Werner). Hier hörte man u. a. Leo Slezak, Wera Schapira, Karl Flesch und, eine neue Teresina Tua, Frl. Eva Bernstein aus München. Sie ist die Tochter Ernst Rosmers (Deckname für Frau Justizrat Bernstein). Wie eine richtige Geigenfee spielte die begabte, noch sehr junge Künstlerin Mendelssohns Konzert, technisch einwandfrei und im Ton von großer Lieblichkeit. Mit den Jahren wird dieser Ton noch kräftiger, die Stilkunst noch reifer werden, dann darf man Brahms und Beethoven von ihr erwarten. Auch die drei Konzerte der „Vereinigung der Musikfreunde" (Solisten: Heinrich Knote, Ignaz Friedmann u. a.), die beiden Beethoven-Klavierabende des Meisters Max v. Pauer und die beiden Nikisch-Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester (Solisten: Elena Gerhardt und Emil Ritter v. Sauer)



Marie Schröder-Hanfstängl †.
(Text siehe S. 17.)

reihten sich würdig an. Das Dresdener Philharmonische Orchester hat sich trotz der durch die fortgesetzten Einberufungen entstandenen Schwierigkeiten bis zuletzt auf künstlerischer Höhe erhalten, dank der Rührigkeit und Energie Kapellmeister Edwin Lindners. Die sechs großen Konzerte brachten namhafte Solisten: Selma Kurz, Joseph Pembaur, Bronislaw Hubermann, Burmester u. a. Lindner ist ein Feuerkopf und hat bereits eine große Gemeinde. Was er anfaßt, gelingt ihm. Der künstlerischen Organisation, auch seines Chores, muß man verdiente Anerkennung zollen. Aufführungen der IX. Symphonie Beethovens (zu volkstümlichen Preisen) standen auf bemerkenswerter Höhe und waren über-ausverkauft. Fesselnde Veranstaltungen bot Dr. Leo Fantl in der Synagoge. Hier wurde vorwiegend ältere hebräische Musik vorgetragen: Kompositionen für Violine und Orgel, Sopran- und Tenorgesänge (Frau Fraas, Brandenburg, bezw. Fritz Vogelstrom), Altlieder für den Sabbath (Frau Horvat) und mehrstimmige Werke, mit denen der gutgeschulte Synagogenchor aufwartete. Das Gotteshaus, das wie die Hofoper von Semper erbaut ist, weist eine überraschend gute Akustik auf und wird nunmehr wohl häufiger zu geistlichen Musikaufführungen benutzt werden. Noch sei zweier Vorträge gedacht, die Prof. Otto Schmid über das Thema „Musik am sächsischen Hofe" hielt. Der auf diesem Gebiete bewanderte Forscher gab sehr interessante Aufschlüsse über das reiche künstlerische Leben in der Residenz der Wettiner und belebte seine Ausführungen durch zahlreiche Beispiele historischer Musik, um deren Wiedergabe sich u. a. Frau Tangel-Strik und die Kammersängerin Frau Fleischer-Edel, der ehemalige Stern der Dresdener und später auch der Hamburger Oper, verdient machten. Ein neues „Jesus"-Oratorium des Großenhainer Kirchenmusikdirektors Paul Gläser erlebte (zum größeren Teile) die Uraufführung in der Dreikönigskirche. Der Komponist hat die Erwartungen, die seine früheren Arbeiten hervorriefen, erfüllt und ein beachtenswertes Werk geschaffen, das zwar nicht an Bach und Händels „ehernen Granitblöcken" gemessen werden kann, aber im neuzeitlichen Sinne, den Stil gut trifft und ein rechtes Volksoratorium darstellt. Chor- und Orchestersatz verraten den Könner. Kirchenmusikdirektor Borrmann und Kantor Straußky teilten sich in die Vorbereitung und Leitung. Die aus den Chören der Lukas- und Dreikönigsgemeinde sich zusammensetzende Sängerschaft bot in dem wahrhaft ergreifenden Pianissimoausklang („Amen") ihr Bestes. Dr. Georg Göhler, der dieser Uraufführung beiwohnte, hat mittlerweile das ganze Werk in Lübeck herausgebracht. Im kommenden Winter soll dann auch eine vollständige Wiederholung in Dresden stattfinden. Von den Veranstaltungen der Dresdener Gesellschaft für Musikwissenschaft (früher Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft) war bemerkenswert ein Abend, dem das Thema „Luthers tonkünstlerische Bedeutung" zugrunde lag. Der Vortragende, Prof. Dr. Rautenstrauch (Borna i. S.), gab erschöpfende Darlegungen, die auf kritischen Untersuchungen fußten. Auch im Punkte des selbstschöpferischen musikalischen Wirkens des Reformators, das zurzeit noch nicht glaubhaft nachweisbar ist. Prof. Rautenstrauch beleuchtete ferner die Verdienste Luthers um die Einführung und Hebung des deutschen Gemeindegesanges und verbreitete sich des weiteren (auch wörtlich genommen) über die sächsischen Kaland-Gesellschaften und -Kantoreien. Ein lebendiges Bild der Musikübung und ihrer bezeichnenden Art zur Zeit Luthers boten die vom Kreuzchor unter Prof. Richter wie von mehreren Solisten vorgetragenen Gesänge. Im Musiksalon Roth hörte man in einer der bekannten Sonntagmittagaufführungen ein neues Streichquartett von Prof. Bertrand Roth, ausgeführt durch namhafte Dresdener Künstler. Das Werk betitelt sich „Tröstungen" und ist dem Andenken eines gefallenen Sohnes des Meisters gewidmet. Die Anwesenden standen unter dem Eindrucke klangschöner, vornehm gearbeiteter Musik, vor allem bei den Abschnitten „Einsames Heldengrab" und „Gebet". Prof. Richard Buchmayer, der bekannte Pianist und Bach-Forscher, dem wir viele wertvolle Ausgrabungen verdanken, gab sein — Abschiedskonzert, nach 25-jähriger Wirksamkeit. Ob der Künstler, der kürzlich den Titel Geh. Hofrat vom König von Sachsen erhielt, Dresden verlassen wird, das ihm zur zweiten Heimat wurde, steht dahin. In musikalischen Kreisen ist dieses mutmaßliche „Man sagt" mit Kopfschütteln aufgenommen worden. Bleibe da, wo es dir gut geht! Schon oft war das vermeintlich Bessere (in diesem Falle: Berlin) der böse Feind des Guten. Heinr. Platzbecker.

Kunst und Künstler

— Am 19. September trat der Kammermusiker Robert Köncke in Friedenau in sein 50. Lebensjahr. 1867 zu Guben geboren, ging er nach Absolvierung der Gubener Realschule 1886 nach Berlin und studierte auf dem Schwantzerschen Konservatorium daselbst. 1887 wurde er in der Kgl. Kapelle angestellt und erhielt 1894 den Titel Kammermusiker; kurze Zeit darauf erfolgte seine Ernennung zum Solobratschisten. 1903 rief er mit Dessau, Gehwald und Espenhahn ein Streichquartett ins Leben. H. M.

— Am 3. Oktober vollendet Dr. Felix Gotthelf in Wien sein 60. Lebensjahr. 1857 zu München-Gladbach geboren, studierte er Medizin und nebenbei Musik, um sich schließlich ganz der Komponistenlaufbahn zu widmen, nachdem seine Werke Schuchs Anerkennung gefunden hatten. Nach kurzer Tätigkeit als Kapellmeister in Köln und Kolberg lebte er ausschließlich künstlerischen und schriftstellerischen Arbeiten in Bonn (1893 bis 1894), München (1894 bis 1898) und seit 1898 in Wien. Von seinen Kompositionen wurde besonders sein Mysterium „Mahadeva" bekannt; aufgeführt wurde zuerst die Schlußszene auf dem Tonkünstlerfest 1909 in Stuttgart, 1910 das ganze Werk in Düsseldorf und Karlsruhe; Teilaufführungen fanden statt in Dresden, Berlin, Hamburg, Wien und Plauen i. V. (Wagner-Verein unter Prof. Walter Doß). H. M.

— Die bekannte Mezzosopranistin Anna Hildach in Frankfurt a. M. begeht am 5. Oktober ihren 60. Geburtstag. 1857 als Tochter des Landwirts Schubert zu Polkitten, Kr. Friedland (Ostpreußen), geboren, besuchte sie die Meyersche Töchterschule in Königsberg und wurde bei Frau Professor Elisabeth Dreyschock in Berlin für die Bühne ausgebildet. Hier lernte sie Eugen Hildach kennen, den sie 1878 heiratete; zuerst zogen die Ehegatten nach Breslau, 1880 folgten sie einem Rufe Franz Wüllners an das Dresdener Konservatorium, dem sie bis 1886 angehörten. In der Folge widmeten sie sich ganz dem Konzertgesange und eröffneten 1904 eine Gesangsschule in Frankfurt a. M. H. M.

— Am 5. Oktober vollendet Musikdirektor Otto Thomas in Dresden sein 60. Lebensjahr. 1857 zu Krippen bei Pirna geboren, fungierte er 1890—1910 als Organist an der Paulikirche in Dresden und trat 1910 als Kirchenmusikdirektor in den Ruhestand. Er ist als tüchtiger Orgelspieler und begabter Komponist geistlicher und Männerchorlieder bekannt.

— Hans Pfitzner hat sein Weihnachtsmärchen „Christelflein" vollständig umgedichtet. (Die erste Fassung rührte nicht von ihm selbst her.) Der neue Text ist in Musiknummern mit Dialog eingeteilt, so daß wir jetzt an Stelle des alten Weihnachtsmärchens eine neue Spieloper mit Dialog von Pfitzner besitzen.

— H. W. v. Waltershausen hat am 1. Oktober Münchener Lehrkurse in der Form eines akademischen Seminars für fortgeschrittene Musikstudierende eröffnet. Zweck ist „Befreiung von der Schule, Uebergang vom Schüler zum Künstler, die theoretische und praktische Beschäftigung mit dem Kunstwerke als Geisteserzeugnis".

— J. B. Zerlett wird vom 1. Oktober ab die Leitung der Chorklasse des Sternschen Konservatoriums in Berlin übernehmen.

— Gerard Bunk in Dortmund hat eine Vertonung von Heines „Belsazar" für Chor und großes Orchester vollendet.

— Dr. Bernhard Paumgartner ist zum Direktor des Mozarteums in Salzburg ernannt worden.

— Kapellmeister Hans Oppenheim wurde als koordinierter erster Kapellmeister an das Stadttheater in Posen berufen.

— Eine 17jährige Klavierspielerin, Lilly Koppel, Schülerin von W. Rehberg, hat in einem Konzerte in Baden-Baden Aufsehen erregt.

— Für den Lehrkörper des Engelbert-Haas-Konservatoriums in Köln wurden Konzertsängerin Emma Wolff und Universitätsmusikdirektor Dr. Wilh. Nießen gewonnen.

— Der um das Chemnitzer Musikleben hochverdiente Kirchenmusikdirektor Georg Stolz hat vom Kaiser von Oesterreich das Kriegsverdienstkreuz erhalten.

— Frieda Kwast-Hodapp erhielt den anhaltinischen goldenen Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft.

— Konrad Ansorge hat das bayerische Ludwigskreuz erhalten.

— Ludwig Bullinger, Schüler von H. Plank, geht an das Stadttheater in Teplitz.

— Die Altistin Marie Berchtenbreiter, Schülerin Frau Erler-Schnaudts, ist für das Krefelder Stadttheater verpflichtet worden.

— Aus der Schule Dr. M. Alfieris geht Erwin Riba ans Stadttheater in Nürnberg, Leo Fischer-Ferri ans Stadttheater in Bamberg, Fred Herbert nach Hanau, Erwin Nippoldt ans Stadttheater in Krefeld.

— Die Professoren Karl Corbach (Geige) und Albert Fischer (Gesang) haben wie im Vorjahre eine Konzertreise an die Westfront unternommen. Von Vouziers aus werden sie an 12 Etappenorten musikalische Vorträge veranstalten.

— Paul Graener arbeitet an einem Musikdrama „Theophano". Die Dichtung stammt von Otto Anthes; sie behandelt das Seelendrama eines kaiserlichen Idealisten, der, von seiner eigenen sündigen Schwester gestürzt, durch Selbstüberwindung den Weg zum inneren Frieden findet. — Der Künstler ist nach Dresden übersiedelt und wird beim Ersten Modernen Musikfest die reichsdeutsche Uraufführung seiner Symphonie (d moll) Op. 39 leiten.

— Herr Adolf Martell, zurzeit Breslau, teilt uns mit, daß die in Heft 6 (1917) der N. M.-Z. von Hoefnagels mitgeteilte Behauptung, Martell sei nicht der Verfasser des schauerlich-schönen Sanges „Seemannslos", falsch sei und auf „niedriger Rachsucht" beruhe. Aber so was! Gleichzeitig schickt Herr Martell uns sein Bild. Ob es zur Unterstützung seiner Gegenbehauptung dienen soll? Herr Hoefnagels hält gegenüber der Behauptung seines Gegners die seinige in ihrem vollen Umfange aufrecht. Mögen die Parteien die Sache nun weiter unter sich ausmachen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Kgl. Württemb. Kammersängerin Marie Schröder-Hanfstängl †. Eine Hohepriesterin der Gesangskunst ist nicht mehr. Der Tod suchte die Siebzigjährige, deren Geist schon lange durch schweres psychisches Leiden der Welt abgestorben war, als Erlöser auf. Sie gehörte zu den Auserwählten, denen in früher Jugend raschester Aufflug zu künstlerischen Höhen beschieden. In Breslau geboren (30. April 1847), begann sie mit 16 Jahren ihr Studium bei der Viardot-Garcia, dem

später noch Vannucini (Florenz), Meister Garcia, Marchesi (Paris) weitere Vollendung gaben. 1867 wurde sie an das Théatre Lyrique (Paris) verpflichtet, nach Kriegsausbruch wählte sie Breslau, bald darauf die Stuttgarter Hofbühne als Stätte ihres Wirkens. Sie glänzte namentlich als Königin in den Hugenotten, Rosine, Margarete, Lucia, in Mozart-Opern. 1882 vertauschte sie Stuttgart mit Frankfurt a. M., um dort noch 15 Jahre der Oper anzugehören — an beiden Orten eines der gefeiertsten Bühnenmitglieder. Nach dreißigjähriger Bühnentätigkeit verbrachte sie den Rest ihres Lebens in der bayrischen Heimat ihres Gatten, des Hofphotographen Erwin Hanfstängl. — Kurze Zeit gehörte sie als Lehrkraft dem Hochschen Konservatorium (Frankfurt) und der Kgl. Akademie (München) an, entfaltete jedoch ihre Haupttätigkeit im Privatunterricht, den ich während drei Jahren bei ihr genoß. Auch als Lehrerin entfaltete sie eminente Begabung; ihre Theorie legte sie in einem Werke nieder: „Lehrweise der Gesangskunst". — Nicht nur auf der Bühne, auch in den Konzertsälen des In- und Auslandes galt Marie Hanfstängl als eine jener seltensten Kunstgrößen, die alles vereinen: imponierende Erscheinung, außerordentlichen Stimmumfang und Wohllaut bei vollendetster Technik. Sie war zugleich Koloratur- und dramatische Sängerin, ohne als Darstellerin zurückzustehen. Das letztemal, daß sie vor ihr liebes Stuttgarter Publikum trat, war im Januar 1903, als sie in einem von ihr veranstalteten Orchesterkonzert zugleich aus ihrer Schule hervorgegangene Künstler einführte. Mit mir sang sie u. a. das Duett aus Rossinis „Stabat mater". Daß man sie damals noch nicht vergessen hatte, bewies der begeisterte Beifall, der ihr und uns zuteil wurde. Ihr Name verdient mit goldenen Lettern in der Geschichte der Sangeskunst zu stehen.

Tony Canstatt (München).

— In Berlin starb der geschätzte Klavierpädagoge und Verfasser von Chorwerken Christian Blaufuß.

— Universitätsmusikdirektor Prof. Elias Oechsler in Erlangen ist im Alter von 67 Jahren verschieden.

— Aus Regensburg kommt die Nachricht vom Tode des Bezirkstierarztes a. D. Hyazint Abele, der sich durch sein Buch „Die Violine und ihr Bau" einen Namen gemacht hat.

— In München ist der bekannte Gesangspädagoge Wilhelm Hauschild gestorben.

— In Köpenick ist der Pianist Konrad Rösser, Lehrer am Sternschen Konservatorium, im Alter von 36 Jahren verschieden. Er war Schüler von Karl Reinecke.

— Julius Scheidt, Lehrer am Gr. Konservatorium für Musik in Karlsruhe, ist im Alter von 54 Jahren gestorben.

— Der Verfasser der mehrfach gespielten symphonischen Dichtung „Pro Patria", der Hamburger Hermann Hesse, hat im Westen den Heldentod gefunden.

— Aus Karolinenthal bei Prag wird das Ableben des Komponisten Andreas Harnik gemeldet. Geboren 2. Dezember 1864, hat sich Harnik zuerst philosophischen Studien und später dem Studium der Musik gewidmet. U. a. von Stecker und Dworschak vorgebildet, wurde er Regenschori an der Karolinenthaler Cyrill- und Method-Kirche und entwickelte hier eine reiche Tätigkeit als Komponist, Dirigent und Orgelspieler. Von seinen Kompositionen haben namentlich seine Lieder eine große Verbreitung gefunden. Harnik war Besitzer einer wertvollen Sammlung von Musikinstrumenten und Manuskripten, namentlich der Kirchenmusik.

Erst- und Neuaufführungen

— Leo Schottländers Operettenschwank „Kaiserplatz 3 eine Treppe" ging im Viktoriatheater in Dresden erstmalig in Szene.

— In Wildbad gelangte unter Leitung des Kgl. Musikdirektors P. Frantz Präludium und Fuge in E dur für Streichorchester von K. Th. Schmid (Nagold) zur erfolgreichen Uraufführung.

— Im Leipziger Operettentheater gelangte die Operette „Hanuschka" von Joseph Snaag zur Uraufführung.

— „Ferdinand und Luise" (Libretto von August Roppits) von Julius Saizele-Blackenau wird an der Wiener Hofoper zur Aufführung gelangen.

— Cherubinis schöne Oper „Der Wasserträger" wird am Stadttheater in Kiel demnächst in einer neuen Form gegeben werden. Der Prosadialog ist umgearbeitet und von Kapellmeister Hans Stieber am Kieler Stadttheater unter Benutzung Cherubinischer Motive in Musik gesetzt worden. Die Gesangsnummern selbst sind musikalisch vollständig unangetastet geblieben, wenn auch der Text hie und da eine Aenderung erfahren hat. Ob es nicht auch hier warnend hätte heißen sollen: Vestigia terrent? Das Werk wurde aus Zeitanschauungen geboren, die — vernünftigerweise — am Nebeneinander von gesprochenem und gesungenem Worte keinen Anstoß nahm. Wird die Prosa in Musik gesetzt (ob umgearbeitet oder nicht), so ändert sich das Gesamtbild des Originals so sehr, daß die ursprüngliche Einheitlichkeit in die Brüche gehen muß.

— E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine", die am 3. August 1816 in Berlin zuerst gegeben wurde, wird nach hundertjähriger Pause wieder im Stadttheater in Mainz zur Aufführung kommen. Sie liegt in einer von Hans Pfitzner geschaffenen Bearbeitung (Ed. Peters) vor. In der Oeffentlichkeit bekannt geworden sind bisher nur Bruchstücke, die Jos. Pembaur in Leipzig mit der Orchestervereinigung zur Wiedergabe brachte.

— James Rothstein hat vor kurzem ein größeres Chorwerk für gemischten Chor, Baritonsolo, Orchester und Orgel: Psalm 94 („Gott der Rache") vollendet, das im Januar unter Leitung des Komponisten im Blüthner-Saal zur Uraufführung kommen soll.

Vermischte Nachrichten

— Die Münchener Bach-Vereinigung, die Gründung Alfred Sterns, der als eines der ersten Opfer des Weltkriegs gefallen ist, hat seither mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, so daß zu befürchten stand, es würde der Bach-Pflege in München ein bedenklicher Abbruch geschehen. Die Gefahr ist durch den mit Freude zu begrüßenden Entschluß Dr. Ludwig Landshoffs, den Bach-Verein wieder aufleben zu lassen, hoffentlich beschworen worden. Der Leiter versendet folgenden Aufruf: „Wie bisher sieht der Münchener Bach-Verein auch weiterhin seine Aufgabe in erster Linie darin, einem größeren Publikum die Bekanntschaft mit dem reichen Werk Johann Sebastian Bachs in stilgetreuen Aufführungen zu vermitteln. Doch sollen von nun an auch die großen Vorgänger und Zeitgenossen Bachs, ferner die Meister der klassischen und romantischen Epoche mit bedeutenden Werken, die in München noch nicht oder seit langem nicht mehr gehört wurden, zu Worte kommen, und endlich will der Verein dem in sein Gebiet fallenden, hier bisher vernachlässigten Schaffen zeitgenössischer Komponisten eine Pflegestätte bereiten. Der Aufstellung des diesjährigen Programms, das solchen Vorsätzen nur in bescheidenem Maße gerecht wird, sind infolge der ungünstigen Zeitverhältnisse die Grenzen eng gezogen. Doch hofft der Verein in den kommenden Friedensjahren sein Arbeitsfeld nach den angegebenen Richtlinien weiter ausbauen zu können und damit eine Lücke im Münchener Musikleben auszufüllen. Der Münchener Bach-Verein wendet sich hiermit an alle diejenigen, die seinen Zielen Interesse entgegenbringen, mit der Bitte, ihn durch ihren Beitritt als ordentliche oder außerordentliche Mitglieder zu unterstützen."

— Der Hamburger Tonkünstlerverein beging am 24. August sein 50jähriges Bestehen.

— In Wien wurde ein Verein gegründet, der die Erbauung eines großen Festspielhauses bei Salzburg in die Wege leiten soll. Wenn erst Einzelheiten darüber bekannt sein werden, wird es noch früh genug sein, zu dem Projekte Stellung zu nehmen.

— Die Tagung des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur fand Ende September in Mannheim statt. Wir kommen auf die Veranstaltung zurück. Die Anzeige der Tagung ging uns zu spät zu, so daß sie unseren Lesern nicht mehr rechtzeitig mitgeteilt werden konnte.

— Der Kgl. Hof- und Domchor in Berlin hat Ende September eine Konzertreise durch die skandinavischen Länder angetreten.

— Das Dresdener Musikfest mit Ur- und Erstaufführungen unter Leitung der Komponisten (24.—29. Okt.) wird unter Mitwirkung von Albrecht, Bienstock, Franckenstein, Graener, Mraczek, Hausegger, Schreker, Sekles und der Solisten Kläre Dux, Magdalena Falk-Seebe, Marie Grasenick und des „Modernen Trios" stattfinden. Kapellmeister Edwin Lindner stellt das von ihm begründete Dresdener Philharmonische Orchester zur Verfügung. Die künstlerische Leitung hat Dr. Erich H. Müller übernommen.

— Der Mannheimer Ortsgruppe des Theaterkulturverbands wurden von Frau Geh. Kommerzienrat Julia Lanz 10000 Mk. zugewiesen.

— Eine Umfrage in neun Schweizerstädten hat ergeben, daß an 30 politischen Zeitungen 42 Musikkritiker tätig sind. Von diesen sind 16 Berufsmusiker und 26 Dilettanten. Die Schw. Musikpäd. Bl., denen wir diese Angabe entnehmen, fügen bei: „Muß man sich da noch wundern, daß viele Konzertkritiken in den Tagesblättern den untrüglichen Beweis erbringen, daß das Urteil ihrer Verfasser nicht im mindesten durch Sachkenntnis getrübt wird? Daher kommt die Liebedienerei und Schöntuerei auf der einen und das Au-weih-Schreien Schlechtkritisierter auf der andern Seite, wenn der Fachmann die ‚Unverfrorenheit' hat, kein Blatt vor den Mund zu nehmen." In Deutschland mag es ähnlich sein. Ob die Verhältnisse sich bessern würden, wenn nur Berufsmusiker die Kritik ausübten? Vielleicht, wenn die Fachmusiker gebildete und unabhängige Leute sind. Es darf aber auch nicht vergessen werden, daß es Dilettanten gibt, die an Wissen und Können keinem Berufsmusiker nachstehen. Sie sind freilich selten. Ist aber die Zahl der zum Kritikeramte befähigten Musiker sehr groß? Und spielt nicht die Liebedienerei auch im Verkehr zwischen dem nieder und dem höher gestellten Musiker eine große und traurige Rolle? Worauf es bei dem Kritikeramte ankommt, ist außer der fachlichen eine gründliche allgemeine Durchbildung, schriftstellerische Gewandtheit und Unabhängigkeit der Gesinnung.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir bringen heute zuerst eine zweite kleine Schöpfung von Hans Schink (Backnang). Das „Klage" überschriebene Stück verleugnet seine Herkunft aus dem Stimmungskreise der Schumannschen Kinderszenenromantik nicht. Es wird, wie wir hoffen, den Einfaches und leicht Eingängiges Suchenden unter unseren Lesern ebensoviel Freude machen wie das hübsche Lied C. A. Richters „Schneeflocken". Richter ist zurzeit im Felde; er war vor dem Kriege in Lenzburg (Schweiz) als Kapellmeister und Lehrer tätig und leitete bis zum Beginne dieses Jahres die zweite Stuttgarter Garnisonmusik.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. W. Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 20. Sept. Ausgabe dieses Heftes am 4. Okt., des nächsten Heftes am 18. Oktober.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 2

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Ueber Giovanni Pierluigi da Palestrina.[1]

Wenn man das 16. Jahrhundert mit seinen mächtigen Grenzpfeilern Josquin und Palestrina — zugleich den eminentesten Geistern ihrer Zeit — das goldene Zeitalter der Kirchenmusik genannt und unter allen Kunstschulen die von Palestrina gegründete römische aufs höchste bewundert hat, so findet sich doch im ganzen Laufe des Jahrhunderts unter den größten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europas keine, deren Genius so in alle Tiefen der Kunst und in die Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen.

Man hat Palestrina einen musikalischen Reformator genannt: er war es, jedoch im konservativsten Sinne, d. i. ein Reformator dem Innern nach, und als solcher brach er nirgends mit dem Organismus seiner Kunst, drang in dessen Tiefen wie keiner seiner Zeitgenossen, veredelte und verklärte ihn. Neue Bahnen nach außen eröffnete er nicht, wohl aber neue, ungeahnte Zugänge ins innere, unermeßliche Labyrinth der Harmonien. Während fast alle Mitgenossen, selbst die von der römischen Schule ausgegangenen Künstler, dem Fortschritt huldigten, begnügte sich sein Genius — der reichste und fruchtbarste unter allen — mit dem Heiligtume des Herkommens und war auch hierin Vorbild der größten Meister späterer Perioden, denen die Verherrlichung des eigenen Geistes mit rücksichtsvoller Hinnahme überlieferter Kunstformen ganz vereinbar blieb.

Daß Palestrina sein lebenlanges, nach Weite und Tiefe unermeßliches Kunstschaffen dem reinen Kirchenstil gewidmet, begründet die wahre Größe seines Charakters.

Karl Proske.

Palestrinas kirchliche Kompositionen sind im ganzen und großen dem Geiste nach rein und objektiv kirchliche Werke, im spezifisch katholischen Geiste gedacht, empfunden und geschrieben, — der Form nach aber „Prachtbauten", welche in den einfachsten geometrischen und doch kühnsten Verschlingungen — die einfachsten Dreiklänge in den kühnsten, mannigfaltigsten kontrapunktischen Führungen und Verwebungen, für immer bewunderungswürdig bleiben.

. . . .

Palestrina hat nicht neue Bahnen gebrochen, ja nicht einmal den Versuch dazu gemacht. Auch findet sich des Palestrina kontrapunktische Kunst schon bei seinen Vorgängern in ganzem Maße. Mehr als seine Vorgänger hat er das Gefühl berücksichtigt. Er suchte und fand ansprechendere Melodien, verarbeitete sie klarer und einfacher und vergaß über der Kunst nicht den Effekt. So breit und klar und fließend sind seine Themen, so natürlich, im reinsten wohltuendsten Flusse entwickelt, daß man im Gegenhalte den Themen fast aller seiner Kunst- und Zeitgenossen die Arbeit und das Suchen anmerkt.

Franz Xaver Witt.

Die Züge, welche wir an den Kompositionen deutscher Tonsetzer als besonders charakteristisch hervorheben, tiefer inniger Ausdruck des Gemütes, naive Anmut und Lieblichkeit gepaart mit schlichter Frömmigkeit, alles dieses finden wir bei den Malern der Prager, Nürnberger und Kölner Schule wieder, und wie die deutschen Meister Wilhelm und Stephan in ihren Werken sich den Meistern der Florentiner Schule Giotto und Fiesole nähern, ohne sie in der idealen Hoheit und Formvollendung zu erreichen, so steht die deutsche Tonkunst in Verwandtschaft mit dem Palestrina-Stil. Dasselbe, was unserem Auge sich darbietet im Anschauen jener herrlichen Bilder, empfindet unser Ohr beim Anhören der Kompositionen jener Kunstepoche.

Wilhelm Bäumker.

Der jüngste große Meister der Flamändischen Schule Orlando di Lasso steht in vielen uns erhaltenen Werken als ein Riese vor unseren Augen, mächtig, ruhig, ernst, zart und innig, wie es nur die Kirche verlangen kann; und ebenso neben ihm in Italien Palestrina, ganz so reichhaltig in seinen Schöpfungen, aber vielleicht noch tiefsinniger, und so durchaus Meister der Kirchentonarten und des Satzes im reinen Dreiklange, daß Ruhe und Seligkeit bei ihm vielleicht mehr als bei irgend einem anderen Meister zu finden ist.

Anton Friedrich Justus Thibaut.

Wenn ein neuerer Aesthetiker das Schöne als ein „sich selbst offenbarendes Mysterium" bezeichnet, so wären Palestrinas Tonsätze mit diesem Worte zwar nicht erklärt, aber doch richtig charakterisiert. Sie vereinigen das edelste Maß mit dem reichsten inneren Leben. Die Konturen der einzelnen Stimmen sind von wunderbarer Feinheit und Schönheit; es ist eine Welt idealer Gestalten, die sich vor uns auftut, wenn wir vor Allem dem Gange jeder einzelnen Stimme in ihren Notenzeichen mit Blick und Geist folgen, um dann erst dem himmlischen Wohllaut ihres Zusammenklingens zu horchen, ihre feinen Wechselbeziehungen, die Einheit in ihrer Mannigfaltigkeit, die einander antwortenden Motive, die einander sinnig nachahmenden Gänge an uns vorüberziehen zu lassen. Hier ist wahrlich kein kaltes krystallinisch Gewächs — keine bloße „Monstranz aus Tönen", um dem Volke die heiligen Worte entgegenzubringen; ein himmlisch beseelender Geist lebt und belebt, die reinste Opferflamme lodert, und die innigste Emp-

[1] Die hier zusammengestellten Ausführungen namhafter Historiker und wegweisender Tongewaltiger wurden aus der Fülle des vorliegenden Materials herausgeschält, um Kunstfreunden, die in der Musikgeschichte weniger bewandert sind und selten genug Gelegenheit haben oder nehmen, Werke Palestrinas in technisch einwandfreier und vortraglich bis zum Kern vordringender Wiedergabe zu hören, auf ein eingehenderes Sichbefassen mit dem in seiner Sphäre unerreichten, hochgebietenden Meister hinzulenken. Dies vornehmlich auch im Hinblick auf die Verklärung, die Palestrina jüngst durch die tiefsinnige, an ethischem Gehalt überreiche musikalische Legende Hans Pfitzners erfahren hat. — Manches schön und eindringlich Charakterisierende mußte aus gegenwärtig gebotenen Raumrücksichten leider wegbl iben. — Für dankenswerte Hinweise bin ich den H. H. Direktor Dr. Weinmann (Regensburg), Prof. Dr. Sandberger (München) und Prof. Dr. W. Altmann (Berlin) bestens verbunden. Die illustr. Beigaben wurden durch Dir. Weinmann gütigst zur Verfügung gestellt.

Paul Marsop.

findung, welcher kein trüber Rest von irdischer Leidenschaft anklebt, hebt diese Musik in verklärte Regionen, von wo aus uns ihre Klänge wie Boten einer höheren und ewigen Welt entgegentönen. Palestrinas Musik, um es in ein Wort zu fassen, atmet die Seligkeit der Anbetung.

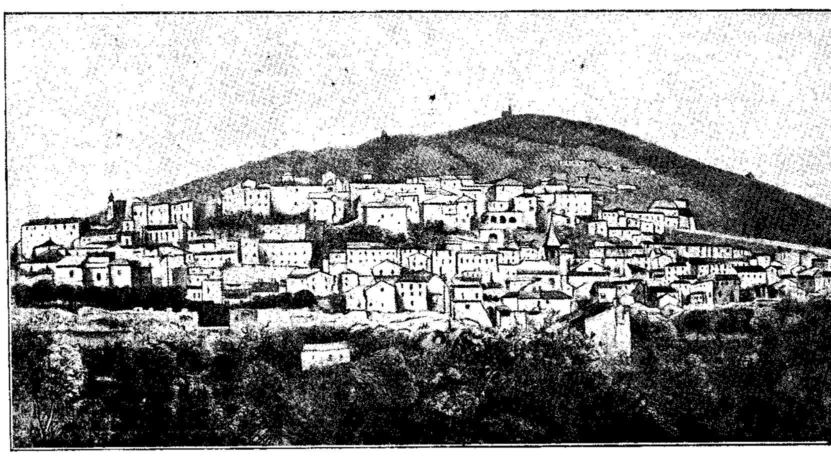
August Wilhelm Ambros.

Wenn . . . . für die Werke im Palestrina-Stil die Regeln des Vortrages nicht sicher genug aus theoretischen Werken jener Zeit oder aus einer ununterbrochenen Tradition gewonnen werden können, so liegen sie um so unfehlbarer in den Kompositionen selbst, welche der Mode und der Zeit trotzend . . . . auf die einfachste Weise interpretiert werden können, sobald man den für jeden gesunden Gesangsvortrag unentbehrlichen Grundsatz festhält: „Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten schön, richtig, verständlich und innig deklamierst."

. . . .

Eine charakteristische Eigenschaft der palestrinensischen Melodien beruht . . . . . . auf der Voraussetzung und Fähigkeit richtiger Deklamation des lateinischen Textes, auf energischer Akzentuierung der einzelnen Worte unter Beachtung ihrer Stellung im Satze, ihrer Zusammengehörigkeit und Bedeutung. Gleichwie es unmöglich ist, einem Gedichte oder Redesatz äußere Deklamations-Zeichen mit festen Normen beizugeben, da vom Deklamator Kenntnis des Sprach-, Wort-, Ton- und Satzsinnes vorausgesetzt werden muß, so scheint auch eine Illustrierung der Melodiephrasen Palestrinas, der nicht absolute sondern Sprachmelodien bildete, teils unmöglich und nutzlos, teils schädlich zu sein, und zu einem steifen und gekünstelten Vortrage zu führen.

Franz Xaver Haberl.



Palestrina, das alte Praeneste, des Meisters Geburtsort im Distrikt Rom.

. . . . Das ist gerade der ausschlaggebende und leider zu wenig beachtete Faktor in der kirchenmusikalischen Kunst, daß sie nicht für sich allein, losgelöst von der liturgischen Feier, als musikalisches Kunstwerk betrachtet werden darf, sondern nur in Verbindung mit der heiligen Handlung, ganz in analogem Sinne — wenn dieser Vergleich gestattet ist — wie das Richard Wagnersche Gesamtkunstwerk. . . . .

. . . Als die Hauptbedingung für den Palestrina-Stil muß die geistige Auffassung gelten, die durch einen geschulten Dirigenten und durch oftmaliges Hören vermittelt werden kann. . . .

Wer sich in das immerwiederkehrende Tonmaterial dieser diatonischen Musik einmal eingesungen und eingelebt hat, für den bieten neue Messen dieser Stilgattung soviel wie keine Schwierigkeit mehr. . . . Allein das Treffen ist noch nicht der Vortrag, mit dem der Palestrina-Stil steht oder fällt. Würde es nur auf das Treffen ankommen, so müßten die Aufführungen der klassischen Polyphonie in den Hofkirchen unserer Residenzstädte, wo erstklassige Kräfte, meist Mitglieder der Hoftheater, zur Verfügung stehen, auch erstklassige sein. Vielfach sind dieselben aber sehr weit davon entfernt; es fehlt an der geistigen Auffassung, an dem Mitfühlen, an dem Sichhineinleben, ja in den meisten Fällen schon an der Erkenntnis, daß sich diese Stilgattung von der modernen Kirchenmusik unterscheidet wie in der Malerei ein Fiesole von einem Makart. . . . Als eine weitere Erfahrungstatsache aus meiner langjährigen Praxis mag noch angeführt werden, daß sich die Werke der klassischen Polyphonie am besten in der Besetzung mit Knabenstimmen für Sopran und Alt ausführen lassen. Die Knabenstimmen eignen sich hiezu wegen ihres gleichmäßigen Klangcharakters viel mehr als die Frauenstimmen, die in diese objektive Stilgattung ein unruhiges, fast möchte ich sagen sinnliches Moment hineintragen und mehr für die moderne Musik geschaffen sind. . .

. . . Darf die moderne Kirchenmusik im allgemeinen vielleicht auf größeres Verständnis, vielleicht auch mehr auf äußere Wirkung rechnen, so kommt bei den Werken der alten Meister der Unterschied zwischen profaner und kirchlicher Musik zur intensiveren Ausprägung; es liegt auf ihnen ein „aerugo nobilis" — wenn ich so sagen darf — die ehrwürdige Patina der Jahrhunderte. . . Darum mutig voran; der Palestrina-Stil ist des Schweißes der Edlen wert! — Karl Weinmann.

Selten ist über einen Tonmeister von Zeitgenossen und Nachkommen übereinstimmend so viel Rühmendes gesagt worden wie über ihn (Palestrina). Es ist auch in Wahrheit eine außerordentliche Betätigung des Kunstgenius, daß wir heute noch, nach drei Jahrhunderten und im Besitze einer seither nach so verschiedenen Zielen strebenden und so allseitig entfalteten Tonkunst, jenem Meister unsere Bewunderung nicht versagen können, ungeachtet unsere Religions-, Kunst- und Lebens-Anschauungen von den damals herrschenden so durchaus abweichen. Wir müssen die Tonkunst nicht mit Notwendigkeit studiert haben, um den Wert der Werke des Palestrina zu empfinden; denn auch sie sind, gleich allen Schöpfungen des echten Genius, allgemeingültig und im höheren Sinne populär. Wir brauchen uns nicht mit Notwendigkeit zur katholischen Kirche zu bekennen, um durch sie ergriffen zu werden, obwohl die altitalienische wie überhaupt alle echte Kirchenmusik ihre volle Wirkung erst an ihrer heimatlichen Stätte und in Verbindung mit dem Gottesdienste äußert. Sobald man sie in unseren modernen Konzertsaal verpflanzt, den Maßstab modernen Musikempfindens an sie anlegt oder ihr mit einer durch andere Interessen erfüllten Seele entgegentritt, zieht sich auch Palestrinas Kunst wie jede andere, die man unter falschen Voraussetzungen beurteilt, in sich zurück; sie offenbart ihre Herrlichkeit nur dem, der sie mit freiem Geiste zu erfassen und ins Gemüt aufzunehmen bestrebt ist. Ihre strenge Diatonik, die häufigen Folgen unvermittelter Dreiklänge auf stufenweis fortschreitendem Basse berühren unser Tongefühl zwar mitunter fremdartig und als Härten; an leidenschaftlichen Ausdruck gewöhnt will uns ihre schmucklose, keusche, ernste Melodik leicht einförmig erscheinen. Indessen wird ein verständiger Vortrag, der sich nicht sklavisch an die durch moderne Taktstriche begrenzten Perioden bindet, sondern die Melodik jeder Stimme frei und natürlich aus sich entwickeln läßt, nicht nur das großartige polyphone Leben dieser Kompositionen zum Bewußtsein bringen, sondern auch die wunderbare, bezwingende Macht seelischen Ausdrucks fühlen lassen, die in ihnen wohnt.

Arrey v. Dommer — Arnold Schering.

Jedenfalls liegt klar zu Tage, daß die Vereinfachung der Faktur, wie sie im Palestrina-Stil unverkennbar sich zeigt, einem Programm entspricht, das die Kirchenoberen

vorgezeichnet hatten: möglichst deutlicher Vortrag der Texte, welche rein liturgische (biblische oder doch durch ihr Alter sanktionierte . . . .) sein müssen, mit strenger Verbannung der so lange allgemein verbreiteten Zugrundelegung bekannter weltlicher Melodien. Hugo Riemann.

Die Missa „Papae Marcelli“ . . . . . . gehört in ihrem Gedankenfluge zu den bescheideneren Messen des Tonsetzers. Mit Ausnahme des „Kyrie“, welches in klarer Weise dem nachahmenden Stil der Niederländer folgt, wiegt in ihren sämtlichen Sätzen eine ähnlich einfach deklamatorische Behandlung der Worte vor, wie wir sie in einem anderen, wohl dem bekanntesten Hauptwerke des Meisters finden: seinem „Stabat mater“. Nur die mit wenigen Stimmen besetzten kürzeren Zwischensätze („Crucifixus“ und „Benedictus“) greifen melodisch weiter aus. Aber diese thematische Zurückhaltung läßt das neue stilistische Mittel, welches Palestrina in dieser Messe zum ersten Male mit prinzipieller Entschiedenheit angewendet, um so wirksamer und mächtiger hervortreten: den Klangwechsel und die Gruppierung der sechs Chorstimmen. Durch sie erhalten die Tonbilder der Messe eine Schärfe des Umrisses, wie sie kaum vorher gekannt war: die Deutlichkeit, mit welcher die Worte in dem einfach deklamierenden Stile hörbar waren, ließ den Meßtext selbst eindringlicher als je zum Gemüt dringen und umgab das ganze Werk mit dem Schimmer eines feierlichen Ernstes. Die Gruppierung der Stimmen zu antiphonierenden Teilchören war vor der Missa Papae Marcelli sowohl von anderen Tonsetzern als auch von Palestrina selbst schon, wenn auch nicht in diesem Grade verwendet worden.

. . . . . . Bedeutend sind wohl alle Messen dieses Meisters: eine Fülle heiliger Klänge, das höchste Ideal kirchlicher Tonkunst! Hermann Kretzschmar.

Nur als Geisteskind des Roms der Gegenreformation konnte Palestrina zum Verwirklicher des ungetrübtesten Ideals katholischer Kirchenmusik werden. —

. . . .

Entstanden . . . . ist der Palestrina-Stil nicht als „Erfindung“ des Meisters, dessen Namen er trägt, und noch weniger als Produkt einer außerkünstlerischen Reformbewegung, sondern als Ergebnis eines schon Dezennien vor Palestrina einsetzenden musikalischen Abklärungsprozesses. Der einseitigen Pflege der oft überladenen kontrapunktischen Architektonik, wie sie die Niederländerschule zur Blüte gebracht hatte, müde, regte sich Sehnsucht nach der einfachen, schönen melodischen Linie und dem harmonischen Wohlklang. Diese hat ihre Spuren selbst schon im Schaffen spezieller Vertreter des Niederländerstils wie Josquin, Pierre de la Rue, Clemens von Papa, Gombert hinterlassen; besonderen Boden mußte sie aber gewinnen, sobald der Süden, voran Italien, das bevorzugte Heim lichter Schönheit in Natur und Kunst, die musikalische Führung übernahm. Einer der ersten großen Tonmeister Italiens im 16. Jahrhundert, der päpstliche Kapellsänger Costanzo Festa († 1545), ist denn auch, speziell mit seinem berühmten Tedeum, als früh hervorragender Vertreter des später so genannten „Palestrina-Stils“ zu rühmen, und daß die Spanier ebenfalls bald verwandte Bahnen einschlugen, zeigen die erhabenen Werke des Christoforo Morales. Palestrina hat also nicht — wie er einer Bemerkung im Vorwort des Messenbuchs von 1567 zufolge irrig selbst annahm — Neues geschaffen, sondern nur mit überlegener Genialität sowie durch prinzipielle Pflege Altes zur Vollendung gebracht. Lediglich in diesem Sinne hat die Bezeichnung „Palestrina-Stil“ Berechtigung.

. . . . Damit ist . . . . gesagt, daß der Palestrina-Stil als „Abklärung“ des niederländischen zugleich doch auch ein Derivat desselben sein muß, so daß also auch der ureigenste Palestrina bis zu einem gewissen Grad durch die Niederländer bedingt erscheint. Eugen Schmitz.

Palestrinas . . . . Werke sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe.

. . . .

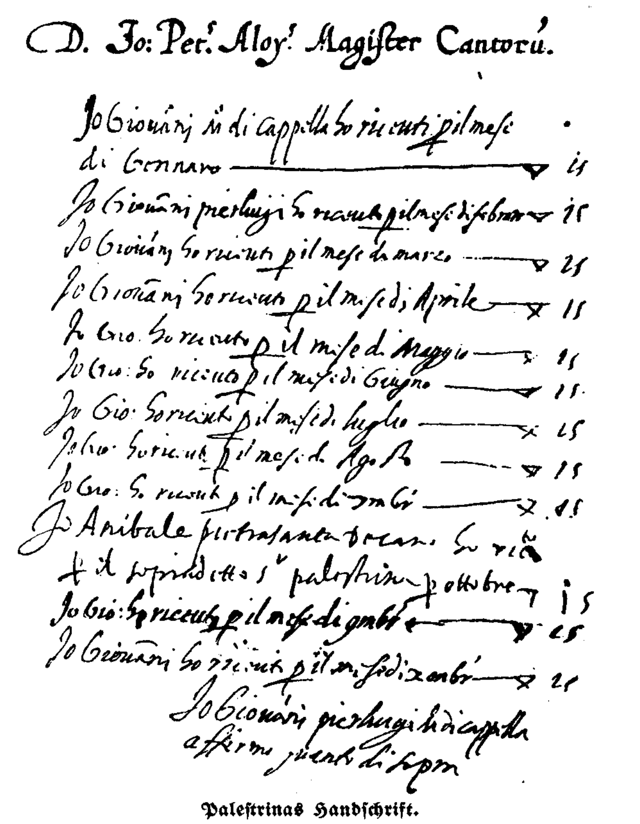
In jenen berühmten Kirchenstücken Palestrinas ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existiert; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständnis einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Uebergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun aber diese Farbe selbst nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt.

. . . .

. . . . Es war . . . . aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurteilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnisnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwicklung der Musik stützte.

Richard Wagner.

Sind den Künstlern des Nordens und denen des Südens andersartige Ziele gesteckt, so laßt diese immerhin andersartig sein! Alle hätten die Pflicht, an den besonderen Wesenszügen ihres Volkes festzuhalten, wie Wagner überzeugend schrieb.



Palestrinas Handschrift.

Wie seid Ihr glücklich, Euch noch mit Fug Söhne **Bachs** nennen zu können! Und wir? — Auch wir, die Abkömmlinge **Palestrinas**, besaßen einmal eine große Schule . . . eine nationale! Jetzt ist sie aus der Art geschlagen, und droht zusammenzubrechen!

Könnten wir doch von vorn anfangen! —

Giuseppe Verdi
(aus einem Briefe an Hans v. Bülow).

Litauische Musik.

Von Walter Dahms (Charlottenburg).

Die Musik der Litauer ist eine primitive Volksmusik, die ganz abseits von aller unserem Ohr vertraut gewordenen europäischen Musik einen besonderen Platz einnimmt. Es sind die Melodien der litauischen Dainos (d. i. Volkslieder), die durch viele Jahrhunderte überliefert, sich bis auf die heutige Generation erhalten haben. So wie die litauische Sprache auf das Sanskrit zurückzuführen ist, finden wir den Urquell der litauischen Musik im Indischen. Ganz unverkennbar aber ist die enge Verwandtschaft der litauischen Melodien mit den griechischen. Nur durch das griechische Tonsystem und die alten Kirchentonarten sind sie zu verstehen. Es ist erstaunlich, wie rein sich diese Melodien unaufgeschrieben, von Mund zu Mund vererbt, bis in die neue Zeit erhalten haben. Sie entsprechen ganz der Eigenart des Volkes, das, mit den Letten und den ausgestorbenen Preußen zusammen einen besonderen indogermanischen Stamm bildend, seinen Charakter trotz enger politischer Verknüpfung mit den Polen und trotz aller Knechtungs- und Unterdrückungsversuche der Russen bewahrt hat. Den germanischen und slawischen Nachbarn gleich fernstehend, hat sich hier eine eigene ebenso primitive wie tiefsinnige Kultur kristallisiert, deren Nutzbarmachung in jeder Beziehung erst eine Aufgabe der Zukunft ist.

Das literarische Leben der Litauer fällt erst in die neuere Zeit. 1545 beginnt die litauische Literatur mit der Uebersetzung eines Kirchenliedes. Langsam pflanzte sich die kirchliche und religiöse Literatur durch zwei Jahrhunderte fort. In der Mitte des 18. Jahrhunderts setzte die weltliche Dichtung ein. Christian Donalitius, Pfarrer in Tollmingkehnen, dichtete Fabeln und Idyllen. Auch das Volkslied (Daina) fand seinen Weg in die Literatur. Erst im 19. Jahrhundert aber entwickelte sich ein Schrifttum auf litauisch-nationaler Grundlage, als dessen hervorragendste Vertreter Dorkont, Wolonczewski, Jwinski und Baranowski zu nennen sind. Ihr Schaffen erstreckt sich auf poetische, geschichtliche, ethnographische Werke und Uebersetzungen. Ein schwerer Schlag gegen das Litauertum war das 1863 erlassene Verbot, litauische Schriften in anderen als russischen Lettern zu drucken, ein Verbot, dessen unheilvolle lähmende Wirkungen trotz der 1904 erfolgten Aufhebung noch deutlich zu spüren sind.

Die litauischen Volkslieder haben von je das Interesse deutscher Gelehrten und Sprachforscher gefunden. Namen wie Nesselmann, Schleicher, Sauerwein, Kurschat, Bartsch, P. v. Bohlen, Bezzenberger u. a. werden für immer mit ihnen verknüpft bleiben. Schwieriger war die Lage für die Volksmusik. Aber auch hier sind die Anfänge längst gemacht. Wir haben bereits mehrere Sammlungen von Dainosmelodien, die das Fundament weiterer Erforschung und Ausnutzung bilden können.

Eine recht drastische Schilderung litauischer Volksmusik ist in dem 1690 erschienenen Buch „Der preußische Litauer" von einem Pfarrer Lepner zu finden:

„Sie haben eine sonderliche Art Trompeten oder Posaunen, welche sie Truba nennen. Diese ist von Dannenholz ausgehöhlet, am Ende ziemlich breit und rund, wie eine Posaune, auswendig mit Birkenrinde dicht umwunden, über eine Klafter lang. Zwei Kerdels blasen auf solchen ihren Posaunen gleich, was einen ziemlichen Schall gibt. Sonst haben sie den von den Deutschen sogenannten Schweinskopf (Kanklos) mit neun oder zwölf messingnen Saiten bezogen, die Trummel, Quer- und andere Pfeifen, eine Fiddel und Brummeisen; dieses kaufen sie nur aus dem Kram, die anderen benannten Stücke machen sie alle selbsten. Solche Künstler sind sie! Sie sind auch alle Komponisten, die ihren Liedern selbsten die Weise geben, wiewohl sie einige auch von den Deutschen erlernen. Sie sind von Natur zum Singen geneigt und also schöne Musici naturales, welche die Zuneigung zum Singen mit auf die Welt gebracht; dannenhero entsteht von den Weibern und Mägden in ihren Gelagen so ein Geheule und Gesumme, daß man die Ohren davon zustopfen muß. Die Kerdels legen sich auf diese Wissenschaft nicht sonderlich, sondern nur die Weiber und Mägde, welche auch des Morgens vom andern Hahnenschrei an, bis es taget, bei der Handmühlen, da das Gesumme der Mühlen innen gleichsam zum Baß und Fundament dient, musizieren. Die Materie ihres Gesanges sind Buhlenlieder, sie handeln aber auch von solchen Sachen, was ihnen nur einfällt und vor Augen stehet. Einige gar wenige singen auch bei der Handmühle geistliche Lieder, welches in ihren Gelagen beim Trunk von Mannes- und Weibspersonen geschieht, davon Wilhelmus Martinius, weiland Pfarrer im Mummelschen, artig Nachricht giebet in seinem lateinischen Lobgedicht über das Littauische Gesangbuch, welches ich also Deutsch gegeben:

> Littauisches Volk, du wirst, halt ich, also benennet,
> Von einer Feldtrompet, wie sie im Griechischen heißt;
> Dein Herz zum Schall, Gesäng und Reim natürlich brennet;
> Du treibst dein muntres Vieh, das sich dem Stall entreißt
> Zur Weid im Singen aus; du schreist Gehn beim Pflügen,
> Mit unermüdter Stimm. An deinem Hochzeitstag,
> Bei Tauf- und andrem Mahl, zu Haus und in den Krügen,
> Hältst du von allem dem, was dir bekannt sein mag."

Wir finden in den Dainosmelodien die stille Verträumtheit und herbe Abgeschlossenheit der litauischen Landschaft wieder. Bei der Feldarbeit erklingen diese Lieder mit den unzähligen Strophen und den lang und sehnsüchtig verhallenden Schlußtönen. Weit schallt der melodische Ruf der Schnitter beim Sensendengeln, der Ackersmann treibt seine Zugtiere mit einem Lied an, das er unermüdlich singen kann. Und in den Spinnstuben wissen die Mädchen zahllose Dainos, in denen die Freude oder das Leid eines echten Naturvolkes lebt. Wie eine ferne fremde Welt tauchen die Melodien vor uns auf. Sie sind so fremdartig, so merkwürdig unberührt und immer von einer gedämpften Melancholie erfüllt. Zweitausend Jahre und mehr sind an vielen von ihnen spurlos vorüber gegangen. Ja, die ältesten litauischen Volkslieder von mythologischem Inhalt stammen wohl aus der Zeit Homers. Und sie verschönen die Feste des Volkes heute wie damals.

Als primitives Naturvolk blieben die Litauer auf ihre Vokalmusik angewiesen, eine Instrumentalmusik konnte sich bei ihnen nicht entwickeln. Die sieben- bis neunsaitige litauische Harfe, Kanklos genannt, diente nur zur Begleitung der Weisen und Tänze, wie die Trubas, die hölzerne Posaune mit ihren wenigen Naturtönen ein Hirteninstrument blieb. Beide sind mehr und mehr verschwunden und die Geige beherrscht jetzt das Feld.

Der Erforschung und Nutzbarmachung der Dainosmelodien, der eigentlichen litauischen Musik, haben sich nach den bereits genannten deutschen Gelehrten in neuerer Zeit litauische Musiker zugewandt. Da sind vor allem Naujalis, Sosnowskis und Brazys zu nennen. Naujalis, Domorganist und Gesanglehrer am Priesterseminar in Kowno studierte in Warschau und später in Regensburg Kirchenmusik. Er ist als der Schöpfer der litauischen Kunstmusik anzusehen. Seine Kirchenmusikwerke haben ihm einen Namen gemacht, mehr noch seine mehrstimmigen Volksliederbearbeitungen und seine Klavierkompositionen und Lieder über litauische Motive. Der verstorbene Sosnowskis hat mehrere Hefte „Litauische Musik" herausgegeben. Eine ernste Persönlichkeit ist Brazys, der seit etwa zehn Jahren als Domorganist, Chordirigent und Gesanglehrer am Priesterseminar in Wilna wirkt. Auch er studierte in Regensburg, der Hochburg der katholischen Kirchenmusik Deutschlands. Seine Kirchenmusikschöpfungen, Messen, Psalmen usw. sind

Kunstwerke im strengen Satz. Von hervorragender Bedeutung sind seine Dainosbearbeitungen für Chor, die zum Teil in der litauischen Zeitschrift „Ausra" veröffentlicht worden sind. Zwei- und dreistimmige Bearbeitungen der Dainos von Brazys werden den Volksschulen gute Dienste leisten. Eine ausgezeichnete fachwissenschaftliche Abhandlung dieses trefflichen Mannes über die Dainosmelodien wird demnächst in deutscher Sprache erscheinen.

Die Tätigkeit der drei litauischen Kirchenmusiker in bezug auf die Erhaltung des echten litauischen Volksliedes muß sehr hoch bewertet werden. Denn der Bestand der originalen Dainosmelodien schien in neuerer Zeit gefährdet zu sein. Die Dainos sind als durchaus einstimmige Lieder erdacht, zu einer Zeit, als man Mehrstimmigkeit noch nicht kannte. Sie sind erwachsen aus einem Tonsystem, das unserem modernen Dur und Moll fernsteht und in den griechischen oder alten Kirchentonarten seinen Ursprung hat. Daher das Fremdartige der Melodiebildung, das Fehlen einer entscheidenden Schlußkadenz am Ende des Liedes. Als nun der Klerus in Litauen begann, in der Kirchenmusik die Zwei- und Mehrstimmigkeit einzuführen, übernahm das Volk diese aus einem moderneren Empfinden stammende Neuerung auch für seine uralten Volksmelodien und modelte dabei instinktiv diese Melodien nach Bedarf um. Dadurch war die Gefahr einer Verkümmerung der Originalmelodien gegeben. Diese Gefahr zu bannen und durch eine zweckentsprechende mehrstimmige Bearbeitung der Dainosmelodien diese in ihrer ursprünglichen Gestalt zu bewahren, ist das Bemühen von Naujalis und Brazys. Dabei wird auch die rhythmische Sprunghaftigkeit, die aus der Metrik der Worte in die Melodie getragen worden ist und die man als das Zeichen einer durch kein Kunstgesetz gehemmten, ursprünglich schaffenden Volksphantasie ansehen kann, getreu bewahrt. Den Musiker interessiert noch das Phänomen, daß von 1785 Dainosmelodien in der Sammlung von Juszkiewicz nur eine mit einem Auftakt beginnt. Unverkennbar ist auch das Streben nach dem Dreivierteltakt.

Zwei Jahrtausende hindurch haben Dainosmelodien ihr seltsam unberührtes, vegetabiles Dasein geführt, von einer Generation auf die nächste vererbt. In ihnen lebt die Seele des litauischen Volkes, in rührender Einfalt an die Scholle gebunden, umbrandet von den Ereignissen der Geschichte, für uns ein reizvolles Wunder. Es regen sich künstlerische Kräfte dort; sie wachsen auf einem Boden, auf dem sich Eigenartiges entwickeln kann. Der leider nur allzufrüh verstorbene geniale Maler und Musiker Tschiurlionys hat es bewiesen. Wir dürfen sicherlich aus der treu bewahrten Vergangenheit eine reiche Zukunftsblüte für die Litauer erhoffen.

Die Versuche am untauglichen Objekt.

Von Lothar Wichmann (Berlin-Oberschöneweide).

I.

In April dieses Jahres führte im Berliner Tonkünstlerverein Willy v. Möllendorff der Oeffentlichkeit ein von ihm konstruiertes Harmonium vor, welches ein neues Tonsystem mit Vierteltönen verwirklicht. Der Erfinder nennt das Instrument bichromatisch, da auf ihm zwischen je zwei Tönen unserer heutigen chromatischen Folge ein neuer Zwischenton eingebaut ist. Die Kritik hat die damit ausgeführte Musik teils mit ehrlicher Offenheit, teils mit schonender Rücksicht abgelehnt. „Was uns Möllendorff an Kompositionen vorführte, klang zum Teil streng modern, zum anderen Teil beleidigend" schrieb Lothar Band damals in seiner Besprechung, wobei man nicht recht weiß, ob das „streng modern" eigentlich ein Lob ist.

Jedenfalls ist durch jene neue Erfindung, die doch offenbar dazu bestimmt sein sollte, die große Revolution der Musik einzuleiten, die Frage wieder brennender geworden, wie weit denn jene umwälzenden Ideen auf wissenschaftlicher Grundlage ruhen und ruhen können, und ob es denn nicht möglich ist, diese Frage erschöpfend zu beantworten, damit jene unsicher tastenden Versuche in zielsichere Bahnen gelenkt werden können.

Tatsache ist zunächst, daß bis heute keiner der vielen hoffnungsfrohen Reformatoren auf diesem Gebiete auch nur den geringsten Erfolg zu verzeichnen hatte. Aber das könnte ja daran liegen, daß die Zeit für solche ungeheuren Neuerungen noch nicht gekommen ist, daß wir musikalisch noch nicht reif genug sind und darum jene empfindungsbegnadeten Vorkämpfer als die Märtyrer ansehen müssen, die jeder großen Epoche vorangehen. In diesem Falle ließe sich für den Augenblick über die Angelegenheit nicht weiter reden.

Wie aber, wenn es sich bei dem ganzen Ansturm gegen unser Tonsystem tatsächlich um Versuche am untauglichen Objekt handelte? Wenn aus inneren Gründen alle derartigen Experimente ausnahmslos zur Unfruchtbarkeit verdammt wären?

Selbstverständlich wäre dafür ein bündiger Beweis erforderlich, nicht etwa nur die Aeußerung einer persönlichen Ansicht oder Vermutung. Ich erwähne das, weil grade über diesen ebenso wichtigen wie wunden Punkt in unseren besten Büchern — falls sie nicht überhaupt mit Stillschweigen darüber hinweggleiten — meist nur sehr nebelhaft gesprochen wird.

Das jedoch liegt daran, daß man die Grundlagen der Musikwissenschaft immer noch im allgemeinen historisch gibt, immer noch beim Tetrachord beginnt und dann mit „Quintenzirkeln" und „Komma" und ähnlichen Dingen arbeitet, die nicht den geschlossenen Aufbau geben können.

Die Geschichte einer Wissenschaft ist nicht ihr System! Kann nie ihr System sein! Denn der Geburt einer Wissenschaft geht die begründungs- und zusammenhangslose Entdeckung und Verwendung einer Fülle ihrer Erscheinungen voraus, deren systematischer Aufbau aus ganz anderen, weit später auffindbaren Grundwahrheiten erfolgt. Dafür sind wohl Mathematik und Physik die überzeugendsten Beispiele. Der Musik — scheint mir — ist es in dieser Hinsicht weniger gut ergangen, auch heute ist eben noch jene leere Stelle vorhanden, die unser Tonsystem als ein Zufallsprodukt erscheinen läßt, das bei anderem Gang der Geschichte vielleicht anders ausgefallen wäre. Ich habe schon in einer früheren Arbeit (Natürliche Tonleitern, N. M.-Z. 1916 Heft 1) ausführlicher darauf hingewiesen.

Doch um ein Beispiel anzuführen, wie man einen Zweifelnden über diese Lücke, diesen dunklen Punkt hinwegbringen will, führe ich aus dem oft genannten Werke von Otto Bähr (Das Tonsystem unserer Musik) folgende Stelle der S. 153 an: „Ist es denkbar, daß noch einmal ein anderes Musiksystem geschaffen wird? Auf diese Frage, die oft selbst hochbegabte Musiker als eine offene betrachten, antworten wir in jeder Beziehung mit einem entschiedenen Nein! Es ist ein neues Musiksystem so wenig möglich, wie eine neue Mathematik entstehen könnte. Ließe sich doch die Musik als eine Mathematik des Ohres bezeichnen!"

Ich meine: wenn das Nein noch so entschieden ist, eine zwingende Beweisführung, das muß man ehrlicherweise zugeben, liegt darin unter keinen Umständen.

So ist es also kein überflüssiges Beginnen, das Wesen und den Wert unseres Systems zu begründen und mit Hilfe solcher Erkenntnis über die Möglichkeit eines organisch fortentwickelten Systems in aller Ausführlichkeit zu entscheiden, um so mehr, als durch ein überzeugendes Ergebnis manchem Zweifler viel nutzlos verlorene Zeit, zwecklos geopfertes Geld und — was ich für schlimmer halte — die Bitterkeit der Enttäuschung erspart bleiben kann.

II.

Besser als auf den Instrumenten erkennen wir den eigentlichen Umfang unseres Musiksystems durch die Notenschrift, in der wir die durch die Linien und Zwischenräume gekennzeichneten Tonwerte mit den Vorzeichen ♯, ♭, ×, ♭♭ versehen können und für die so charakterisierten verschiedenen Töne auch verschiedene Benennungen haben. Schon daraus folgt,

daß unser Musiksystem recht umfangreich ist. Gegen dieses System richtet sich nun eigentlich der Verbesserungswille nicht, sondern gegen seine Verwirklichung durch unsere Instrumente mit festen Tonstufen, und zwar denkt man dabei vornehmlich an die umfangreichsten, an Klavier und Orgel (Harmonium).

Durch diese Feststellung wird aber das Problem sogleich viel schärfer umrissen. Man kann die Herren Reformer kurz fragen: Was gefällt Euch an unserer Orgel, an unserem Klavier nicht? Welche Bedingungen stellt Ihr, um befriedigt zu werden?

Dann wird die Antwort etwa lauten: „Tastenzahl und Stimmung sind heute ein unzulängliches Kompromiß, da nicht für jede Note des Musiksystems ein besonderer Ton vorhanden ist, sondern im Gegenteil jeder Tonwert eine mehrfache Deutung zuläßt. Zwar ist das System temperiert, und die Forderung der Temperatur müssen wir aus praktisch-musikalischen Gründen auch unbedingt aufrechterhalten, aber die Stimmung soll trotzdem „rein" bleiben. Insbesondere müssen Quinte, Quarte, die Terzen und Sexten die theoretisch vorgeschriebenen Schwingungsverhältnisse aufweisen oder sich ihnen wenigstens bis auf ein Geringes nähern. Das muß aber — da bei dem heutigen Bau auch nicht ein einziges Intervall vollkommen rein ist — durch eine Vermehrung der Tonstufen möglich sein; und diese Vermehrung ist uns zweitens auch deshalb nötig, weil unsere gewaltigen musikalischen Ideen durch die lächerliche Zahl von 12 Tasten in jeder Oktave einfach nicht mehr auszudrücken sind."

Ich will auf den letzten Grund zuerst eingehen, weil er derartig ist, daß man ihm mit mathematischer Exaktheit nicht zu Leibe kann. Man soll ja wohl aus der Geschichte lernen können; warum sollen wir das dann nicht tun? Die Geschichte der Kunst aber hat gezeigt, daß die wahre künstlerische Größe immer in der Einfachheit gelegen hat. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint der Schrei „Mehr Tonmaterial!" eher als ein testimonium paupertatis denn als eine berechtigte Forderung begnadeter Zufrühgeborener. Wie man sich einst in der Renaissance aus den erstickenden Verzierungen der Gotik wieder zur Antike zurückfand, wie man sich aus den Verschnörkelungen des verwildernden Barock und Rokoko zu der befreienden Einfachheit und Größe der hellenischen Kunst hinüberrettete, so wird man sich auch immer wieder in der Tonkunst an der erhabenen Ruhe und Reinheit klassischer Musik kräftigen und neu begeistern, ohne die sinnverwirrende Fülle neuer Tonunterschiede nötig zu haben. Dieser Schluß braucht natürlich nicht für jeden überzeugend zu sein, er wird aber sogar zum rettenden Ausweg, wenn sich der erste Teil der oben gestellten Forderungen gar nicht in die Tat umsetzen lassen sollte.

An diesem ersten Teile wäre vor allem die Unerläßlichkeit der Quinten-, Quarten-, Terzen- und Sextenreinheit einzusehen. Die grundlegende Bedeutung dieser Intervalle für jede Musik läßt sich aber von verschiedenen Seiten her erweisen, z. B. durch systematische Verkleinerung der Schallwellenlängen (Halbierung, Drittelung, Viertelung usw. der Tonerzeuger), durch die Obertöne eines Klanges, durch Bildung natürlicher Tonleitern mittels Einschaltung von Tönen als arithmetischem oder harmonischem Mittel zwischen Grundton und Oktave, einen Weg, den ich in der oben erwähnten Arbeit bereits angegeben habe. Die Notwendigkeit der Temperierung folgt sofort aus dem für Modulationen praktischen Erfordernis, „jeden Ton als Grundton des ganzen Systems betrachten und verwenden zu können.

Wieder ist das Problem schärfer geworden: Wir suchen alle diejenigen temperierten Tonsysteme, bei denen die Hauptintervalle so vollständig wie irgend möglich rein sind.

Dabei wäre nur noch das eine zu bemerken, daß Halbheiten keinen Zweck haben. Für uns heißt es: entweder — oder! Denn wenn wir die vorhandenen Mängel etwa nur gegen dieselben Mängel, womöglich in verstärktem Maße, eintauschen können, dann sind wir ja der Vollkommenheit auch nicht um einen Schritt näher gekommen.

*

III.

Es hat fast den Anschein, als ob den Reformversuchen folgende Logik zugrunde liegt: wenn wir heute zwischen jeden sogenannten Ganztonschritt eine Stufe einschalten und so ein System mit Halbtönen bekommen, so müßte man doch durch Einfügung von zwei oder drei oder vier usw. Stufen jedesmal zu einem immer mehr vollkommenen Tonkörper gelangen. Jedenfalls ist es auffällig, daß vor einigen Jahren ein hervorragender Musiker — wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, war es Busoni in der Broschüre „Grundzüge einer neuen Musikästhetik" — die Drittelung der Ganztöne befürwortete, während nun neuerdings v. Möllendorff die Vierteltöne einführen wollte. Im ersten Falle erhält man dann bei folgerichtigem Aufbau 19, im zweiten Falle 24 Stufen in jeder Oktave.

Die oben vermutete Logik ist aber brüchig, denn sie macht die stillschweigende und, wie wir bald erkennen werden, falsche Voraussetzung, daß bei dieser Methode trotz der weiter erforderlichen Temperierung die Hauptintervalle mindestens den ursprünglichen Grad ihrer Reinheit behalten.

So einfach ist die Sache nämlich nicht. Man muß schon die Mathematik um ihre unübertreffliche Hilfe bitten, will man nicht das Opfer übereilter Schlüsse werden.

Mit dem ersten Reformgedanken, der Drittelung, habe ich mich bereits in der Arbeit „Natürliche Tonsysteme" auseinandergesetzt, die 1914 in Heft 11 dieser Zeitschrift erschienen ist. Ich habe auch damals schon den Weg zur vollständigen Lösung der behandelten Frage angegeben, ihn jedoch dort nur so weit verfolgt, wie es dem Zwecke entsprach. Auf diese Arbeit muß ich mich nun der Kürze wegen beziehen.

Bezeichnet man die Anzahl der Töne für eine Oktave mit x, die Zahl der Tonschritte bis zu einem beliebigen Intervall vom Schwingungsverhältnis a mit y, so ist für jedes temperierte Tonsystem — wie ich damals bewiesen habe —

$$y : x = 1 : \frac{\log 2}{\log a}$$

Setzt man nun die Verhältnisse der Hauptintervalle (kl. Terz $\frac{6}{5}$, gr. Terz $\frac{5}{4}$, Quarte $\frac{4}{3}$, Quinte $\frac{3}{2}$, kl. Sexte $\frac{8}{5}$, gr. Sexte $\frac{5}{3}$) für a ein, so erhält man durch logarithmische Berechnung

I. kl. Terz	y : x = 1 : 3,80184
II. gr. Terz	y : x = 1 : 3,10616
III. Quarte	y : x = 1 : 2,40940
IV. Quinte	y : x = 1 : 1,70953
V. kl. Sexte	y : x = 1 : 1,47479
VI. gr. Sexte	y : x = 1 : 1,35691

Die einzige, allerdings etwas mechanische Arbeit besteht nun darin, für die rechten Seiten der Proportionen durch Multiplikation mit 2, 3, 4, 5 u. s. f. diejenigen ganzen Multiplikationszahlen der sechs Gruppen zu finden, durch welche deren letzte Glieder möglichst vollkommen dieselben ganzen Zahlen ergeben. Ich habe diese systematische Vervielfältigung so weit ausgeführt, bis die letzten Glieder annähernd den zehnfachen Wert unserer heutigen Stufenzahl, also 120, erreicht hatten. Unter diesen recht langen Zahlenkolonnen findet sich nun zehnmal das gewünschte Zusammentreffen, nämlich die annähernde Gleichheit der sechs Vielfachen. Das Ergebnis kann von jedem Geduldigen leicht nachgeprüft werden.

Wie man aus der beigedruckten Tabelle, in der aus Raumersparnis nur die ersten beiden Dezimalstellen aufgenommen sind, ersehen kann, sind die ersten zehn der gesuchten temperierten Tonsysteme

12-, 19-, 34-, 53-, 65-, 84-, 87-, 99-, 106-, 118-stufig.

Mit diesem Ergebnis sind wir aber schon ein tüchtiges Stück vorwärtsgekommen. Zunächst ist es ebenso interessant wie wertvoll, daß wir als erstes unser heute geltendes System gefunden haben.

Sodann erkennen wir, wie allein eine organische Fortentwickelung möglich wäre, und sehen, daß Busonis Drittelung, die 19 Töne benötigen würde, kein unmöglicher Gedanke war.

Anders aber steht es mit der Idee der Vierteltöne: ein temperiertes System von 24 Stufen, die dazu erforderlich wären, mit annähernder Reinheit der Hauptintervalle gibt es nicht! Das ist damit einwandfrei erwiesen. Kein Wunder, wenn die Musik mit Vierteltönen „beleidigend" klingt! Die Ausführung dieses Gedankens war eben ein Versuch am untauglichen Objekt, der scheitern mußte, ja, dessen Scheitern vorausgesagt werden konnte.

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Stufen (x)		**12**	**19**	**34**	**53**	**65**	**84**	**87**	**99**	**106**	**118**
Tonschritte (y)		y:x	y:x	y:x	y:x	y:x	y:x	y:x	y:x	y:x	y:x
kleine Terz		3 : 11,40	5 : 19,00	9 : 34,21	14 : 53,22	17 : 64,63	22 : 83,64	23 : 87,44	26 : 98,84	28 : 106,45	31 : 117,85
große Terz		4 : 12,42	6 : 18,63	11 : 34,16	17 : 52,80	21 : 65,22	27 : 83,86	28 : 86,97	32 : 99,39	34 : 105,60	38 : 118,03
Quarte		5 : 12,04	8 : 19,27	14 : 33,73	22 : 53,00	27 : 65,05	35 : 84,32	36 : 86,73	41 : 98,78	44 : 106,01	49 : 118,06
Quinte		7 : 11,96	11 : 18,80	20 : 34,19	31 : 52,99	38 : 64,96	49 : 83,76	51 : 87,18	58 : 99,15	62 : 105,99	69 : 117,95
kleine Sexte		8 : 11,79	13 : 19,17	23 : 33,91	36 : 53,09	44 : 64,89	57 : 84,06	59 : 87,01	67 : 98,81	72 : 106,18	80 : 117,98
große Sexte		9 : 12,21	14 : 18,99	25 : 33,82	39 : 52,91	48 : 65,13	62 : 84,12	64 : 86,84	73 : 99,05	78 : 105,83	87 : 118,05
Abweichung in Prozenten	Quinte	0,12	0,42	0,21	0,00	0,03	0,15	0,08	0,05	0,00	0,03
	Quarte	0,10	0,41	0,24	0,00	0,02	0,08	0,14	0,07	0,00	0,00
	große Terz . .	0,78	0,43	0,10	0,08	0,07	0,06	0,00	0,08	0,08	0,00
	große Sexte . .	0,89	0,01	0,13	0,07	0,09	0,02	0,09	0,01	0,07	0,00
	kleine Terz . .	0,90	0,00	0,11	0,08	0,11	0,10	0,09	0,03	0,07	0,03
	kleine Sexte . .	0,79	0,41	0,13	0,08	0,09	0,01	0,00	0,10	0,08	0,03
Mittl. Abweichung in %		0,59	0,28	0,15	0,05	0,07	0,07	0,03	0,03	0,05	0,01

Die Ausdeutung der Tabelle ist nun sehr leicht. Wenn z. B. in der dritten Querreihe der Spalte 4 steht 14 : 53,22, so heißt das: im 53-System kommt man nach 14 Tonschritten zum fast reinen Intervall der kl. Terz. Um die weitere Beurteilung der Reinheit zu erleichtern, sind dann weiter unten in Prozenten die Abweichungen der Schwingungszahlen von der theoretischen Größe angegeben[1], wobei die Intervalle nach ihrem verwandtschaftlichen Grade angeordnet wurden. In der letzten Reihe folgt dann aus den sechs Einzelabweichungen der Mittelwert.

Eine ruhige Prüfung und Vergleichung dieser Abweichungen zeigt nun, daß unserem 12-System allerdings in manchen Intervallen (aber am wenigsten bei Quinte und Quarte!) recht deutliche Unreinheiten anhaften müssen, daß aber eine wirklich durchgreifende und einer ungeheuren Umwälzung würdige Verbesserung erst durch das 53-, 65-, 99-, 106- und 118-System zu erzielen wäre. In allen anderen Fällen steht einer Verringerung der Unreinheiten in Terzen und Sexten eine z. T. ganz erhebliche Verschlechterung bei Quinte oder Quarte gegenüber. Diese beiden Intervalle aber sind die wichtigeren, da sie die natürliche, ewig unzerstörbare Grundlage aller Musik und Harmonie bilden.

In die Erörterung darüber, welchem dieser fünf Systeme wohl der weitere Vorzug zu geben wäre, braucht man nun gar nicht unbedingt einzutreten. Es genügt die Feststellung, daß das dem Umfange nach kleinste und doch fast vollkommene Tonsystem 53 Stufen in jeder Oktave umfassen muß; ihm würde übrigens — wie leicht ersichtlich — als nächstes gleichwertiges erst das mit 106 Stufen zu folgen haben.

IV.

Die Theorie hat ihr Urteil gesprochen. Es erklärt sich nun, warum alle Einteilungen, die auf weniger als 53 Stufen hinzielen, mißlingen müssen: sie sind sämtlich Versuche am untauglichen Objekt. Wer das Urteil nicht anerkennen will, wird seine Voraussetzungen umstoßen müssen, wird entweder von der Temperierung oder von der Forderung der Intervallreinheit lassen müssen. Mit jener würden wir aber zweifellos eine musiktechnisch unentbehrliche Errungenschaft aufgeben; mit dem Verzicht auf diese unser natürliches Empfinden vergewaltigen, „und letzten Endes (schrieb Lothar Band) bleibt doch das natürliche Empfinden, das bei uns auf Jahrtausende in der Musik zurückschaut, das entscheidende."

Uebrigens ist die vortreffliche Reinheit des 53-stufigen Systems schon ungefähr 200 Jahre bekannt und seine praktische Ausführung mehrfach versucht worden. Ein Mercator, und zwar — wie Riemann mit gutem Grunde annimmt — der Mathematiker Nicholas Mercator, ist der Entdecker. Der Weg aber, auf dem er zu diesem Funde gelangte, ist ganz anders geartet und hat nicht die erschöpfende Klarheit wie der von uns in III benutzte. Denn die Bedeutung unserer Methode liegt eben in der durch sie erlangten Erkenntnis, daß es zwischen den Systemen von 12 und 53 Stufen kein einziges besseres oder auch nur gleichwertiges gibt!

Warum haben wir uns nun für das 12-System und nicht für das 53-stufige entschieden und noch heute zu entscheiden? „Die Schwierigkeiten des 53-stufigen Systems" heißt es bei Riemann in seinem „Handbuche der Akustik", in dem er sehr interessant und ausführlich darüber berichtet, „liegen in der Spieltechnik der Instrumente, auf denen es durchgeführt würde. 53 Tasten innerhalb der Oktave statt 12 ist natürlich ein gar gewaltiger Unterschied; auch bei vernünftigster Anordnung der Tonwerte wird deren richtige Wahl in jedem Moment große Anforderung an die theoretische Bildung des Spielers stellen."

Dann aber muß man noch folgendes bedenken: statten wir die sieben Oktaven unseres Klaviers (von $A_{-2} = 27{,}19$ bis $a_4 = 3480$ Schwingungen) mit je 53 Stufen aus, so beträgt der durchschnittliche Unterschied zweier aufeinander folgender Töne in der tiefsten Oktave 0,5, dann in der nächsten 1,0, dann 2,1,

[1] Zur leichteren Kontrolle sei bemerkt: ist $Q = \sqrt[x]{2}$ der Multiplikator, der gleichmäßig von Stufe zu Stufe führt, und **a** das Verhältnis von **y** Tonschritten, so ist der Fehlbetrag $D = a - Q^y$ oder $Q^y - a$, auf 100 Schwingungen also 100 D : a. Nach dieser Formel sind die Prozentwerte berechnet.

dann 4,2 usf. bis 32,8 Schwingungen. Preyer („Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung") hat nun gezeigt, daß bei Tönen zwischen 128 und 1024 Schwingungen die Unterschiedsempfindlichkeit unseres Ohres mindestens 0,3 bis 0,5 Schwingungen Differenz bei zwei Tönen verlangt, während nach den Hörgrenzen zu diese Empfindlichkeit sehr gering, die verlangte Differenz also recht groß wird. Für die beiden tiefsten Oktaven wären daher die feinen Unterschiede der Stimmung absolut bedeutungslos. Sie sind es aber auch relativ in den anderen Lagen, weil wir vor allen Dingen Töne im Vergleich mit einander nicht nach der Differenz, sondern dem Verhältnis ihrer Schwingungszahlen beurteilen, und weil überdies die Fähigkeit des Ohres einen kleinen Höhenunterschied bei ungestörter Beobachtung zu erkennen, keineswegs gleichbedeutend ist mit einem Bedürfnis, eine solche Unterscheidung wirklich ausgeführt zu sehen; erst ein genaues Vergleichen verrät uns ihre Verschiedenheit. Denn über gleichzeitig und auch nacheinander erklingende Tonintervalle, z. B. auch die konsonanten, „urteilt das Ohr heute wie in aller Vergangenheit und Zukunft im Sinne reiner Harmonien" (Riemann).

Mag also immerhin zugegeben werden, daß bei unseren 12 Stufen wirklich die absolute Reinheit manches zu wünschen übrig läßt, so ist andrerseits ebenso klar, daß bei 53 Stufen — und erst recht bei einer noch größeren Zahl! — eine weit über das Bedürfnis des Ohrs hinausgehende Differenzierung der Tonwerte eingetreten ist; daß die technischen Schwierigkeiten für Instrumentenbau ganz allgemein und Spielbarkeit und übrigens auch Notenschrift, daß ferner der Verzicht auf die farbenreichen Möglichkeiten unserer heutigen enharmonischen Umdeutungen von ♯- und ♭-Tönen nicht durch den einen Vorteil aufgewogen werden, daß die Stimmung so gut wie vollständig rein ist. Und selbst diesen Vorteil zu würdigen wären von der Natur nur ganz wenige Ohren berufen.

Ja, wenn es einen Mittelweg gäbe!

Den aber gibt es nicht, das ist erwiesen, und so müssen wir uns bescheiden, müssen alles zwecklose Probieren lassen.

Gewiß, ich weiß, eine nörgelnde Kritik, ein übersättigtes Publikum verlangen besonders von dem erst aufstrebenden „Unberühmten" nur Neues, Noch-nie-dagewesenes, und die dadurch gezüchtete Originalitätssucht fände ja in einem so völlig unbeackerten Felde, wie es ein erweitertes Tonsystem darstellen würde, einen bequemen Tummelplatz für allerhand Neu- und Narrheiten. Ein gütiges Geschick hat glücklicherweise den Weg dahin versperrt und mahnt zur Umkehr.

Natürlich muß der Musik als Kunst eines schreitenden Seins in dem Kampf, der concertatio (!), ihr wesentliches Spannungsmittel und daher Lebenselement erhalten bleiben. Die Verwickelung aber, welche den Kampf hervorruft, muß übersichtlich bleiben. Denn „eine übersichtliche Verwickelung spannt, belustigt, erregt viel zuverlässiger, viel reiner und ungestörter, als eine kopfzerbrechende" (Walter Harlan, Schule des Lustspiels, S. 94).

Dies durch die Psychologie des Zuhörers begründete Gesetz, das kein Komponist mit einer abtuenden Geste beiseite schieben sollte, ist von den Tondichtern der klassischen Zeit immer — wohl meist unbewußt — befolgt worden. Es wurde ihnen aber auch deshalb leichter, weil ihre größeren, ungekünstelten Gedanken gar nicht eine raffinierte, das klare Urteil betäubende Ausdrucksweise nötig hatten, um sich durchzusetzen.

Die große Zeit, in der unsere Jugend heranwächst, schenkt uns aus ihr heraus vielleicht auch die neuen Männer, die, anknüpfend an die klassischen Vorbilder, ohne lediglich deren Nachahmer zu sein, eine Renaissance der Musik herbeiführen helfen. Sie werden aber dazu ebensowenig ein stufenreicheres Tonsystem fordern und nötig haben, wie die Dichter der Zukunft etwa ein buchstabenreicheres Alphabet für ihre Kunst verlangen und brauchen werden.

Die ältesten deutschen Flottenlieder.

Von A. N. Harzen-Müller (Berlin-Friedenau).

Wenn auch Georg Herwegh und Ferdinand Freiligrath in einzelnen ihrer Gedichte die Gründung einer deutschen Flotte ausgesprochen und ersehnt haben, so gibt es doch noch eine Reihe weiterer Dichter, deren Lieder mehr Erfolg gehabt und mehr Eindruck gemacht haben, um das Interesse für eine deutsche Flotte im Volke zu wecken und zu stärken; das hatte seinen Grund darin, daß sie in Musik gesetzt worden sind und so jenen Gedanken leichter und weiter verbreiten konnten. Der Stettiner Pastor Friedrich Budy (1809—1856), einer der patriotischsten Männer seiner Zeit, ausgezeichnet durch strenge Königstreue und seine durch Wort und Schrift in diesem Sinne geübte politische Tätigkeit, hat als einer der Ersten in seiner Gedichtsammlung „Jugendharfe" (Stettin 1849) die Hoffnungen ausgedrückt, welche damals für ein deutsches Reich und für eine deutsche Flotte wach wurden. Wer kann sich der Wahrheit seines „Kaiserliedes" entziehen, welches schließt:

„Eine Flotte muß sein, ein schwimmendes Heer mit Bomben und Granaten,
Ein Schrecken auf Gottes offenem Meer im Schmucke der Siegestaten,
Ein grollender Leu mit donnerndem Mund, der schrecket die Maut, sich bohrt durch den Sund,
Die Meere rein vom Raube fegt, weithin den deutschen Namen trägt:
Eine Flotte, eine Flotte muß sein!"

Sein Lied „Deutsche Flotte" war bereits am 25. Mai 1848 in der „Königl. privilegierten Stettinischen Zeitung" erschienen, als die übermächtigen Dänen die Häfen von Swinemünde und Stettin blockiert hielten und den Handel der deutschen Ostseestädte lahm legten. Dieses Gedicht wendete sich an den in England erbauten, späteren Königl. Preußischen Postdampfer, der dann als „Preußischer Adler" der preußischen Marine angehörte und in der Odermündung untätig liegen mußte, da er gegen die dänische Marine zu schwach und klein war. Bereits im folgenden Monat wurde Budys „Deutsche Flotte" von dem in Stettin wirkenden Balladenkomponisten Karl Loewe komponiert und in der Bearbeitung für 4 Männerstimmen unter die Matrosen der preußischen Marine verteilt; das Lied wurde bald allgemein gesungen und hat eine große Verbreitung gefunden. Am 15. Juni 1848 dichtete dann Elfriede von Mühlenfels in Potsdam ihr fünfstrophiges „Das Schiff der Frauen", welches von dem Organisten an der Berliner Friedrich-Werderschen Kirche, dem Königl. Musikdirektor und Professor Julius Schneider (1805—1885), dessen Männerchor „Liederverein Berlin 1829" noch heutzutage lebt und singt, für eine Singstimme in Musik gesetzt worden ist. Der Erlös dieses Liedes kam dem „Frauenverein für den Bau eines Kriegsfahrzeuges" zugute, der bald 23 000 Taler gesammelt hatte, für welche Summe der Schuner „Frauenlob" in Wolgast erbaut werden konnte, welcher leider schon am 2. September 1860 an der japanischen Küste in einem schweren Taifun mit Mann und Maus untergegangen ist. Sein Gedächtnis sollte der in der Seeschlacht vor dem Skagerrak untergegangene Kleine Kreuzer desselben Namens erneuern und bewahren! Am 6. Juli 1848 erschien ein anderes Flottenlied „Die deutsche Flotte" von dem Professor am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. Fritz Max Hessemer, der 1800 in Darmstadt geboren ist und 1860 in Frankfurt a. M. starb; man findet dieses Gedicht in seinen „Gesammelten Dichtungen" (Darmstadt 1891). Es wurde ebenfalls bald in Musik gesetzt und erschien für vierstimmigen Männerchor und für eine Singstimme von dem Komponisten Julius Valentin Hamm; das Titelbild dieses Liedes zeigt eine am Meeresstrande sitzende, mit der deutschen Kaiserkrone geschmückte Germania, deren Rechte über das Meer hin zeigt, auf dem 6 Vollschiffe der Küste zusteuern; hinter ihr steht ein mit verschiedenen Länderwappen geschmückter Mast, von dessen Spitze ein Banner mit dem alten deutschen, doppelköpfigen Reichsadler herabweht. Einige Jahre später erschien zum Geburtstage des Königs Friedrich Wilhelm IV. ein Festspiel, betitelt „Der 15. Oktober",

von dem Berliner Theaterkapellmeister und Gesanglehrer Thuisko Hauptner (1825—1889); in demselben kommt ein Lied vor „Preußisches Matrosenlied", gedichtet von Hermann Gödsche, bekannter geworden als Geschichtsschreiber unter dem Pseudonym John Retcliffe; es preist die Taten der preußischen Kriegsschiffe „Amazone", „Gefion", „Thetis", „Frauenlob" und des preußischen Prinz-Admirals Adalbert. Auf ihn und auf seinen Rachezug gegen die Rifpiraten an der Marokkanischen Küste mit der „Danzig", den die Geschichte das Gefecht bei Tres forcas am 7. August 1856 nennt, geht das „Preußische Marinelied", gedichtet von dem Schiffsbaumeister K. L. Friedr. Randow aus Berlin (1813—1880) und komponiert von Karl Loewe 1856; er hat es gewidmet dem Prinzadmiral Adalbert von Preußen; und das Titelbild, gezeichnet von Gesko de Grahl zeigt die alte preußische Raddampfkorvette „Danzig" an der Marokkoküste und die deutsche Kaiserjacht „Hohenzollern" unter der deutschen Kriegs- und Marineflagge. Wenn wir der machtvollen Entwicklung der deutschen Marine gedenken, dürfen wir auch jener Dichter und Komponisten nicht vergessen, welche den Keim des Glaubens an eine starke deutsche Seemacht zuerst in die Herzen unseres Volkes gepflanzt haben und sich dadurch als die echten Seher der Zukunft erwiesen haben!

Otto Tiehsen.

(Zu seinem hundertjährigen Geburtstage.)

Er soll es nicht vergeblich gedichtet und gesungen haben, jenes Lied: „Ach, wem ein rechtes Gedenken blüht." Und wenn er auch nicht einer der Großen im Reiche der Tonkunst war, so gedenkt man wohl auch der bescheideneren Talente.

Otto Tiehsen wurde am 13. Oktober 1817 in Danzig geboren, wo sein Vater seit 1816 bei der Kgl. Artillerie-Brigade tätig war. Seit 1820 weilte der Knabe mit seiner Mutter in Marienwerder im Hause des Großvaters, des Geh. Regierungsrates Roscius, dessen Ehefrau zwar eine Dilettantin, aber eine gute Sängerin war. Der kleine Otto besuchte das Gymnasium in Marienwerder, aber schon frühe zeigte sich seine ausgesprochene Begabung für Musik. Deshalb nahm er Unterricht in Klavier-, Violinspiel und Harmonielehre bei dem Domorganisten Kronberger, der ihm 1833 ein sehr gutes Zeugnis ausstellte. Schon als Knabe wurde Otto Tiehsen zur Mitwirkung bei Konzerten hinzugezogen und spielte auch bei einem Musikfest in der Marienburg mit. Um sich jedoch ganz dem Studium der Musik in Berlin widmen zu können, bewarb der junge Tiehsen sich bei der Westpreußischen Friedensgesellschaft in Danzig, die 1816 gegründet war und begabte, junge Leute bei ihren Studien unterstützte, um ein jährliches Stipendium. Zu diesem Zweck mußte er Probearbeiten einreichen und war in der Lage, eigene Kompositionen darzubieten, die in dem vielseitig gelehrten und auch musikalisch recht gebildeten Archidiakonus Kniewel von St. Marien in Danzig einen verständnisvollen Kritiker fanden. Man bedenke, mit 16 Jahren reichte Otto Tiehsen 5 Kompositionen ein, darunter vier Lieder auf Texte von Matthison, Schiller und Körner, und einen vierstimmigen Chorgesang „Meeressturm". Von dem „Lied im Freien" (auf einen Text von Matthison) urteilte Kniewel, seine Melodie wäre so ansprechend, daß es Volkslied werden könnte. Der Kritiker nannte den jugendlichen Komponisten ein „eminentes, musikalisches Talent", und selbstverständlich erhielt Tiehsen das Stipendium, womit er seit Oktober 1834 in Berlin zunächst ein Jahr lang auf dem Kgl. Institut für Kirchenmusik studierte. Im Jahre 1835 legte der Artillerie-Hauptmann (später Major) Tiehsen in Danzig, Ottos Vater, der Friedensgesellschaft eine neue Komposition seines Sohnes vor: Goethes Erlkönig! Der Rezensent Kniewel, der wenigstens 12 Kompositionen des Gedichtes kannte, machte von der Vertonung des jungen Komponisten wieder viel Rühmens. Otto Tiehsen wurde nun Schüler der Kgl. Akademie in Berlin, studierte unter den Musikdirektoren Rungenhagen und Bach sowie unter dem Kammermusikus Böhmer und legte 1837 unter andern Kompositionen eine solche (mit Orchester) über die Szene „Ach neige, du schmerzensreiche" usw. aus „Faust" als Probearbeit vor. Allmählich hatte Tiehsen sich jedoch in Berlin der neueren Kunstrichtung eines C. M. von Weber angeschlossen, und sein Kritiker Kniewel lobte bei ihm zwar auch jetzt noch das Tonwerk, aber nicht so das Kunstwerk, das an „überspannter Leidenschaftlichkeit laboriere". Ja, Kniewel verstieg sich zu der Aeußerung: „Goethe, obgleich kein Musikkenner, würde ein sauer Gesicht gemacht haben" und wies den jungen Tiehsen auf die Vorbilder eines Gluck und Beethoven hin. In dieser Zeit trat Otto Tiehsen auch zum ersten Male als Komponist an die Oeffentlichkeit und zwar mit „Fünf Gesängen für eine Sopranstimme" Op. 1 (Berlin, Lischke), an denen die „Neue Zeitschrift für Musik" u. a. „eine bedeutende Ergiebigkeit der Phantasie, ein starkes Gefühl und eine Gewandtheit in der Technik, die bei einem ersten Werke überraschen muß", rühmt. Mit dem Jahre 1840 hatte Tiehsen seine Studien abgeschlossen und wollte sich nun in der Musik einen Lebensberuf schaffen. Um seiner Vaterstadt und der Westpreußischen Friedensgesellschaft daselbst, die ihn wie erwähnt bei seinen Studien mit Stipendien unterstützt hatte, seine Dankbarkeit zu beweisen, gedachte er, mit Hilfe der genannten Gesellschaft in Danzig als Dirigent teils geistliche, teils weltliche Musikaufführungen zu leiten, was sich aber an der Absage der Friedensgesellschaft zerschlug. So blieb er denn als Lehrer für Klavier und Gesang in Berlin, wo er — unvermählt — besonders in den höheren Kreisen des Dilettantismus eine angenehme, gesellschaftliche Stellung fand. Indessen trübte anhaltende Kränklichkeit seine Lebens- und Schaffensfreude, und nur ein Alter von 32 Jahren war dem jungen Tonkünstler beschieden, der in reiferer Männlichkeit sicher noch Bedeutenderes geleistet hätte. Riemanns Musik-Lexikon (8. Auflage, Berlin und Leipzig, Max Hesse, 1916) rühmt ihn als angesehenen Liederkomponisten und nennt von ihm auf: ein sechsstimmiges Kyrie und Gloria, eine Weihnachtskantate für Solo und sechsstimmigen Chor, ein sechsstimmiges Crucifixus (a cappella) und eine komische Oper „Annette", die Weihnachten 1847 in der Kgl. Oper aufgeführt wurde. So ist es denn wohl berechtigt, daß auch ihm zu seinem hundertjährigen Geburtstage „ein rechtes Gedenken blüht".

Walther Domansky (Danzig).

Richard Wagners „Wieland der Schmied".

Von August Richard (Heilbronn a. N.).

Im künstlerischen Schaffen Richard Wagners bildet ohne Zweifel das nationale Element einen nicht unwesentlichen, nicht unwichtigen Bestandteil seines ganzen Denkens und Fühlens, dessen hohe Bedeutung gerade in unserer jetzigen Zeit doppelt stark und hell leuchtend in die Erscheinung tritt. Das tiefe Bewußtsein von der siegreichen Macht und Größe des deutschen Gedankens, die feste Ueberzeugung von der hohen kulturgeschichtlichen Sendung und Aufgabe des deutschen Volkes, von dem Wert und Adel der deutschen Kunst, dieser erhabene und erhebende Glaube zieht sich, einem roten Faden vergleichbar, wie ein kräftiges Leitmotiv, so könnte man fast sagen, durch sein ganzes Lebenswerk, er durchglüht nicht nur seine Bühnenwerke, hauptsächlich „Die Meistersinger von Nürnberg", den „Lohengrin" und „Tannhäuser" und manch andere seiner Kompositionen, insbesonders den farbenprächtigen „Kaisermarsch" und den dem König Ludwig II. von Bayern gewidmeten „Huldigungsmarsch", er herrscht auch in seinen zahlreichen kunstästhetischen und kunstpolitischen Schriften, nicht minder in seinen Gedichten aus den Jahren 1870 und 1871, er klingt in hellen Tönen wieder in seinen unausgeführt gebliebenen

dramatischen Entwürfen, in „Kaiser Friedrich Barbarossa“ und „Wieland der Schmied“. Während von dem erstgenannten dieser beiden Entwürfe nicht viel mehr als ein kurzer, knapp zusammengefaßter Gedankengang bekannt geworden ist, enthalten des Meisters „Gesammelte Schriften und Dichtungen“ von „Wieland der Schmied“ ziemlich ausführliche Mitteilungen über die dramatische Entwickelung, den Gang der Handlung, über Einteilung und Reihenfolge der einzelnen Akte und Szenen dieser geplanten Oper, viele gerade der wichtigsten Stellen sind bereits in Prosa festgestellt, manche schon in Versmaß und Stabreim wenigstens andeutungsweise ausgeführt. Diesen Entwurf nun gerade heute von dem Standpunkt unserer jetzigen Zeit aus zu betrachten, erscheint mir eine um so lohnendere Aufgabe zu sein, als Wagners Prosaschriften überhaupt, und zwar nicht nur allein die schwereren kunstphilosophischen Abhandlungen, sondern auch die poetischen Schöpfungen und die mehr allgemein verständlich gehaltenen Aufsätze unterhaltender Art, sehr bedauerlicher Weise selbst in sonst viel musikliebenden und musiktreibenden Kreisen bisher fast unbekannt geblieben sind.

Niemand anders als Franz Liszt selbst war es, der Wagner auf die alte germanische Sage von Wieland dem Schmied aufmerksam gemacht, ihn auf diesen schönen Stoff als einen trefflich geeigneten dramatischen Vorwurf für eine Operndichtung hingewiesen hat. Die tiefe und eigenartige Bedeutung dieses symbolischen Stoffes läßt es nur schmerzlich bedauern, daß Wagner, von anderen künstlerischen Plänen späterhin aufs lebhafteste gefesselt, dieses Werk unvollendet gelassen hat.

Wieland, der weitberühmte, vielerfahrene Schmied, ist vom König Neiding, der alle Güter der Erde, alle Schätze der ganzen Welt allein nur für sich besitzen und ausnützen will, heimtückisch überfallen und gefangen genommen worden und in schmählicher Fron muß er nun Siegschwerter für seine eigenen Feinde schmieden. „Doch, daß ich seiner sicher sei“, so sagt grausam der König, „durchschneidet ihm die Sehnen an den Füßen! Hinkt er ein wenig, was tut's? Zum Schmieden braucht er nur Arm' und Hände! Die werden ihm wohl verwahrt!“ Auf seine Krücken gestützt sitzt nun Wieland am Herde und schmiedet; doch der Hammer entfällt seiner Hand, das Herz will ihm vor Zorn und Weh ersticken. Er, der feine künstlerische Schmied, der aus Lust und Freude an seiner Kunst die wundervollsten Geschmeide schuf, um mit ihnen die zu erfreuen und zu waffnen, die er liebte, denen er Ruhm und Sieg gönnte, — hier muß er, geschändet und beschimpft, an seinen eigenen Ketten schmieden, Schwerter und Schmuck für den, der in Schmach und Schande ihn warf. In heißer Sehnsucht ruft er nach Schwanhilde, der Schwanenjungfrau, die er einst von einem feindlichen Speerstich verwundet aus den wilden Meereswogen gerettet und zum Weib genommen hatte, bis sie ihm jetzt im letzten Kampf plötzlich verschwand: „Schwanhilde, du lichte, hehre! Schwingst du dich wonnig durch die Lüfte? Schwebst du selig überm blauen Meer? Siehst du mich hier am Boden kriechen, den Wurm, den seine tückischen Feinde zertraten? Ihm wehret die Scham, dir zuzurufen, daß er dich liebe! Der rüstige Schwimmer in Meereswogen, der mochte dich wohl gewinnen: wie teilte der Lahme jetzt wohl die Fluten? Wie steuerte er stark durch das Meer, ließest du aus Lüften dich nieder auf die Woge? An mich gekettet, schleppe ich meine Schmach an den Füßen nach: die Sehnen des Steuers sind mir zerschnitten! — Schwanhilde! O könnte ich mich von der Erde erheben, die mein Fuß nur mit Schmerzen in schmählicher Schwäche berührt! — Wie ich einst durch die Fluten schwamm, ach! könnt' ich durch die Lüfte fliegen! Stark sind meine Arme, um Schwingen zu rühren, und furchtbar ist meine Not! Deine Flügel, hätt' ich deine Flügel, rüstig durch die Lüfte flöge ein Held, der seinem Elend sich rächend entschwungen! ..... Die Not, die Not schwang ihre Flügel, sie wehte Begeisterung in mein Hirn! Ich fand's, was noch kein Mensch erdacht! — Schwanhilde! Wonniges Weib, ich bin dir nah'! Zu dir schwing' ich mich auf!“ Und so lernte der geknechtete, verkrüppelte Schmied aus tiefster Sehnsucht und Qual heraus sinnreich erfinden, was noch keines Menschen Geist jemals gelungen war: ein Paar Flügel zu schmieden, durch die er sich kühn aus seiner martervollen Lage befreien und furchtbare Rache an den verhaßten Feinden nehmen kann, Flügel, mit denen er das Feuer auf König Neidings Herd zur hell lodernden, alles vernichtenden Flamme entfacht, Flügel, auf denen er sich schließlich stolz und stark in eine bessere Welt, in die Welt der Freiheit und Liebe siegreich emporschwingt, um sich dort mit Schwanhilde für immer zu vereinigen.

Kein gottgesegneter Held also, wie etwa im „Lohengrin“, ist hier Träger und Mittelpunkt der dramatischen Handlung, sondern ein Mensch ist's, ein Held, der aus Drangsal und Not mit kühnem Geist und starkem Arm seine hemmenden Bande machtvoll zerbricht, aber nicht wie dort durch ein Gotteswunder, sondern hier nur durch seine eigene, starke Willenskraft das Werk der Erlösung und Befreiung vollbringt: eine Dichtung also, wie sie völlig Wagners Lebens- und Weltanschauung, wie sie aber ebenso sehr auch unserm tiefsten deutschen Empfinden entspricht; kehrt doch gerade die Sehnsucht nach dem kühnen Flug vorwärts, aufwärts zur Höhe in unserer deutschen Dichtung immer wieder; so auch wenn z. B. Goethes Faust sehnlichst nach Flügeln verlangt, sich vom Boden zu erheben, um Tag und Nacht hindurch der Sonne in ihrem Laufe nachzueilen; nur ist es hier der heiße Wissensdrang, die ungestillte Sehnsucht nach einem neuen, immer wechselvollen Leben, die in ihm diesen hochfliegenden Wunsch erwecken, in Wagners „Wieland“ dagegen ist es die furchtbare Not des gefesselten Künstlers, die ihn durch die Erfindung seines Flügelpaares das Wunder der Befreiung und den Triumph über seine Feinde gelingen läßt. Es ist jene Not, die unbedingt etwas Schöpferisches in sich birgt, jene Not, die nicht so sehr als äußerer Zwang, sondern vielmehr wie ein tiefes inneres Müssen, wie ein ethischer, unbezwingbarer Antrieb aus der Seele des einzelnen Menschen wie auch aus der Seele eines ganzen Volkes allgewaltig hervorbricht und zu rettenden Gedanken, zu erlösenden Taten begeistert. „Der Not entwachsen Flügel“, so singt ja auch Walter von Stolzing in den „Meistersingern“, da es ihn fort „hinaus in die Freiheit“ zieht.

In der „Wieland“-Dichtung also, wie sie Wagner ganz selbständig und eigenartig geschaffen und geformt hat, dürfen wir demnach wohl ein Sinnbild unseres deutschen Volkes sehen, des Volkes, dessen tiefstes Wesen Richard Wagner nicht anders zu deuten vermochte als in den Worten: „Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, die eine gemeinsame Not zusammenführt“. Und darin eben liegt auch für uns heutzutage die tiefere Bedeutung dieser gedankenreichen Dichtung: eine gemeinsame Not hat auch unser Volk in diesem Krieg zusammengeführt, eine gemeinsame Not hat auch ihm, wie Wieland dem Schmied, mächtige Schwerter und Flügel verliehen gegen seine übermächtigen Feinde, und mit ihnen weiß es sich wohl zu wehren und zu wahren gegen die Schar der Neidinge, die Erde und Wasser allein nur sich dienstbar, freie Männer zu feigen Knechten machen wollen, mit ihnen wird es seine von allen Seiten bedrohte Freiheit heldenmütig verteidigen und dann schließlich nach hartem Kampf sich, wie Wieland der Schmied aus den rauchenden Trümmern von König Neidings Burg, zu neuer Macht und Herrlichkeit siegreich erheben. Und doppelt lieb und schätzenswert, nicht nur allein durch seine künstlerische Bedeutung, sondern auch eben gerade wegen des darin niedergelegten symbolischen Gedankens, soll Richard Wagners „Wieland“-Dichtung unserm deutschen Volke werden, dessen hohen heldenhaften Tugenden der Meister in diesem seinem Werk ein künstlerisches Denkmal sondergleichen gesetzt hat.

E. Anders: „Venezia".[1]

(Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 23. Sept.)

Eine neue Renaissance-Oper. Des dringenden Bedürfnisses wegen. Schauplatz: das sinkende Venedig des Cinquecento. Aber kein politischer Hintergrund. Wir erleben brutale, veristisch zugestutzte Vorgänge in den Kreisen des internationalen Dirnentums und seiner Freunde. Daß der bloße Kriminalfall, der den Geschehnissen zugrunde liegt, keinesfalls genüge, auch nur die geringste künstlerische Teilnahme zu wecken, war dem Textdichter Hans Ludwig klar. Ein psychologisches Motiv, ein tragisches, mußte dazu gefunden werden und wurde gefunden. Ein keineswegs ungeschickt ersonnenes, wenn auch nicht neues. Leider aber kommt es nicht recht zum Durchbruch und zu voller Auswirkung. Heloise ist die Herrin eines herrlichen Palastes. Jung und alt huldigt ihrer Schönheit. Aus altem provenzalischem Adelsgeschlecht entstammt, hat sie dem Geliebten ihrer Jugend nicht die Hand reichen können, da Familienzwist beide zu trennen verstand. Den ihr Entschwundenen zu suchen ging sie nach England. Um nicht Hungers zu sterben, gab sie sich dem König zu eigen, der sie reich machte. Heute nun feiert sie in ihrem Palaste ein glänzendes Fest. Ihren Gästen hat sie die traurige Geschichte ihres Lebens erzählt. Ein Gast fehlt noch, Fiametta, Kourtisane gleich ihr, aber niederem Stande entsprossen. Streitereien um den Besitz von Liebhabern haben die beiden getrennt. Jetzt soll Vergessenheit getrunken und Versöhnung gefeiert werden. Fiametta läßt auf sich warten. Die Gäste wissen, weshalb. Sie hat einen neuen Geliebten gefunden, ist für die Welt unsichtbar. Vielleicht macht es Heloise nun wie schon in früheren Fällen: sie kapert den Liebhaber für sich . . . Der Hörer ahnt bei diesem Reden, daß es wirklich so sein wird und fühlt sich nicht ganz behaglich, weil ihm die Geschichte gleichgültig ist. Er ist auch nicht sonderlich erschüttert, weil der mit Fiametta bei Heloise erscheinende ungebetene Gast Erneste ist, derselbe Vicomte von Lavigal, dem Heloise einst Herz und Jugend schenkte, derselbe, an den sie in den Armen jedes andern mit fiebernden Pulsen denkt. Nun kommt, was kommen muß: Heloise und Erneste finden sich wieder, verabreden, zu fliehen, werden von Fiametta belauscht, Erneste fällt dem Dolche zum Opfer, Heloise wird, nachdem sie Fiametta erschossen hat, wahnsinnig. Das Tragische des Vorwurfes ist dies, daß beide Frauen um ihre erste und echte Liebe kämpfen. Heloise ist einst um ihrer Liebe willen in Nacht und Schande getrieben worden. Jetzt, da sie Erneste wieder gewonnen hat, will sie in der Vereinigung mit ihm Sühne finden, die Vergangenheit auslöschen. Fiametta hofft Erlösung aus der Schmach ihres Daseins durch Ernestes Liebe. Der Vicomte aber sucht in Fiamettas Armen nur Vergessen seines Geschickes, Heloise verloren zu haben. Er täuscht ihr Liebe vor und kann doch die Erinnerung an die Geliebte seiner Jugend nicht aus seinem Herzen reißen. Da haben wir also die nötigen Ingredienzien zu einer rechten und echten tragischen Oper beieinander. Aber doch nur einer älteren Schlages, bei der alles Geschehen hübsch breit auf eine rührselige Wirkung hin auseinandergelegt werden konnte und kein Mensch auf den Gedanken kam, die Charaktere und Vorgänge mit nüchtern kritischem Sinne zu betrachten. Hätte Ludwig, die Form des auf einen Akt beschränkten Dramas preisgebend, die Heldin seines Spieles in wirklichem, echten Zwiespalte mit ihrem Leben stehend dargestellt, ihr Gelegenheit gegeben, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen, so würden wir vielleicht an sie glauben können. Wer kann das aber hier, wer trotz ihrem häßlichen Dirnentum noch an so viel romantische Sentimentalität in Heloise glauben? Das Milieu der neuen Oper ist ekelhaft trotz allem psychologischen Beiwerke; mit dem reinen Menschentum, an das uns dies Beiwerk glauben machen will, ist es nicht weit her. Was aus dem Thema der Gefallenen künstlerisch zu machen war, hat das Wortdrama wohl völlig ausgeschöpft. Und die Oper auch, die freilich bis jetzt (vernünftigerweise!) die wirklichen Probleme der ganzen Frage noch nicht aufgegriffen hat und auch schwerlich je wird aufgreifen können.

Anders' Musik schätze ich als beachtenswerte Probe einer ohne Zweifel starken Begabung ein. Aber noch ist alles unreif, unfertig. Er sucht einen Ausweg aus dem Dilemma zwischen Tondrama und Oper. Formen dieser benutzt er, nach jenem äugelt er hin. Zu geschlossener Formgebung war Anders schon durch seine dichterische Vorlage an einigen Stellen genötigt. Weniger an der Melodik in Heloises Erzählung als an der des dem Abschlusse des Werkes voraufgehenden Ständchens macht sich seine Eigenart bemerkbar. Anders hat Sinn für charakteristische melodische Linienführung. Ohne Frage. Wenn er nur auch verstände, seine Melodie instrumental zu umkleiden! Aber da hapert es noch bedenklich. Unplastischere Instrumentation ist kaum zu denken. Fast alles wird in massigem, aufdringlichem Orchesterklange ertränkt oder aber es wird ein an sich guter Einfall durch einen unüberlegten instrumentalen Effekt seiner Wirkung beraubt. Was nützt es bei dieser Sachlage, daß Anders ein fühlender, keineswegs ein bloß berechnender Musiker ist, einer, dessen Musikerfindung heißes Empfinden, dessen Rhythmik Leben verrät, einer, der nicht ängstlich grübelnd nach Neuem hascht, nicht sein Heil in kakophonischen Ungeheuerlichkeiten sucht? Herzlich wenig. Die Exposition des neuen Werkes ist zu lang geraten und im ganzen interesselos. Nahezu alles verläuft hier in den gleichen Bahnen, nur wenige Stellen klingen. Keine der handelnden Personen hebt sich von der andern so scharf in ihrer Musikzeichnung ab, daß der Hörer sie immer auseinander halten könnte. Und sie sollen doch nach dem Willen derer, die sie ins Leben rief, ihrer Wesensart nach sich scharf unterscheiden. Das ist der Grundfehler in der Musikanlage der Partitur. Zu ihm tritt der andere, daß die Orchestrierung den Streicherchor viel zu wenig als Kern der Instrumentation ausnützt und Holz- und Blechinstrumente oft wahllos und in allzu geringem Wechsel je nach den Situationen verwendet. Endlich ein weiterer Fehler, mit dem sich Anders — fast ausschließlich — als Schüler Regers verrät: seine Mittelstimmen sind zuweilen so massig und überladen, daß sie klanglich unliebsam heraustreten. In harmonischer Beziehung ergeben sich nur gelegentlich zu dicke Häufungen. Da aber wird die polyphone Gewandung dieser Musik fast unerträglich. Im ganzen ist der zweite Teil der Oper, von da ab, wo Fiametta und Erneste auftreten, besser geraten, als der erste. Es finden sich hier allerlei glückliche Gegensätze des Ausdruckes, die Musik gewinnt an innerem Leben. Freilich kommt sie auch in den beiden Serenaden, den besten Teilen der Partitur, nicht zu schönem und üppigem Blühen, da, wie schon gesagt, Singstimme und Orchester in keinem entsprechenden Verhältnisse stehen. Man erkennt aber an derlei Stellen, wo der Schwerpunkt in Anders' Talent liegt. Daß der junge Musiker sich als Melodiker gibt, ist erfreulich. Das, was seiner Oper fehlt, um zu klingen und zu wirken, läßt sich lernen. Das, was ihr eine gewisse Stillosigkeit verleiht, wird sich vermeiden lassen, sobald Anders seinen Aufgaben mit gereiftem kritischen Vermögen gegenübertreten wird.

Dr. Zeiß hatte für die Frankfurter Aufführung einen reichen dekorativen Rahmen geschaffen, in dem sich farbenreiche, vielleicht allzu farbenreiche Bilder aufrollten. Die Beleuchtung versagte leider an mehr als einer Stelle. Hervorragendes leistete John Gläser als Erneste. Das Werk wurde von Dr. Rottenberg geleitet. Die Aufnahme war sehr warm.

W. Nagel.

[1] Venezia, Tragische Oper von H. Ludwig. Musik von E. Anders. Klavierauszug von O. Singer (20 Mk.). Jatho, Berlin.

Musikbriefe

Aachen. Unter Aufwendung von Millionen hat man unseren auf eine tausendjährige Geschichte sich stützenden heilkräftigen Quellen eine Auferstehung bereitet. Kein Geringerer als Kaiser Wilhelm II. wollte an diesem Akte persönlich teilnehmen. Da kam der Krieg und so vollzog sich die Feierlichkeit in engerem Kreise. Als Vertreter des Kaisers war Landwirtschaftsminister v. Schorlemer erschienen, der auch dem Morgenkonzerte beiwohnte, denn neben den prachtvollen, palastartigen Kurgebäuden hat man auch der Musik ein gastliches, ungemein vornehm ausgestattetes Heim geschaffen. Inmitten eines hundertjährigen Parkes, verbinden sich antike Linien mit moderner Empfindung an dem neuen Konzertgebäude, in dessen Konzertsaal die akustischen Verhältnisse harmonisch abgestimmt sind. Das Festkonzert am Abend des Eröffnungstages ließ nach der letzteren Richtung Raum zu Studien, nach denen der Saal wohl allen Anforderungen genügt, aber nichtsdestoweniger sich behaglicher ausnimmt bei Musik frühwagnerischer und vorstraußischer Zeit. Regers „Vaterländische Ouvertüre" mit ihren Riesendimensionen im Finale, wo neben satten Farben sich nicht minder hart aufeinanderstoßende Themen verbinden, muß schon sicherlich ausscheiden, wenn überhaupt Zweifel daran zu setzen sind, daß dem Werk genügend Lebenssaft innewohnt, um ihm ein dauerndes Dasein zu sichern. Dem Gedächtnisse Regers galt ein besonderes Konzert. Das bekannte 6/8-A dur-Thema von Mozart gibt in der Tat Anreiz genug zu persönlicher Entäußerung. In den verschiedenen Variationen in Regers Werk erscheint das Thema bald klar, bald versteckt, bald wehmütig, bald glanzvoll sich erhebend über dem Tonmeer. Es ist, als ob der Meister das Thema beleuchten wollte aus persönlichen Stimmungen heraus, die sich auf der Bahn zwischen Heiterkeit und tiefem Ernst bewegen. Da er das Orchester und seine Technik meistert, so schafft er mit diesen Variationen herrliche, in sich abgeschlossene Gebilde, die den Höhepunkt des Glanzes in einer äußerst komplizierten, aber leicht dahinflutenden Fuge erreichen. „Todesahnung deckt" bereits die beiden ernsten Chöre, in denen der Meister sich absolut nicht von einer gewissen dunklen Stimmung befreien kann. — Mit Leo Blech als Gastdirigent gab es drei abwechslungsreiche Programme, die nicht gerade den Dirigenten als vielmehr die den Meister der Auffassung und der persönlichen Einwirkung auf den ausübenden Musikkörper ausmachenden Vorzüge in dem Berliner Generalmusikdirektor ausstrahlten. — Wilhelm Backhaus übt noch immer wahre und echte Kunst aus. Er musiziert und spielt ersichtlich zu eigener Freude, aus persönlichem Drange nach Aeußerung am Klavier. Seine Darstellung trägt darum den Charakter persönlicher Improvisation, die auch nicht getrübt wird durch die Betonung des rein Technischen. Er darf es daher auch wagen, neben Beethoven, Brahms und Schumann das Mendelssohnsche Rondo Op. 14 aufzunehmen, ganz abgesehen davon, daß schließlich jede neue Generation das Recht, auch Mendelssohn kennen zu lernen, beanspruchen darf gegenüber dem ersichtlichen modernen Bestreben, über ihn achselzuckend hinwegzugleiten.

J. M. P. Steinhauer.

*

Baden-Baden stand in den letzten Wochen im Zeichen von Festspiel-Aufführungen, die der Bäderstadt von Weltruf auch in der Kriegszeit etwas vom alten Glanz gaben, ja zukunftsfrohe Aussichten für ihre Bedeutung als Festspielstadt eröffneten. Das Unternehmen, zur Weihe der neuen Kurhausbühne veranstaltet, unterschied sich deutlich von den sonst üblichen Gepflogenheiten, die nur auf dem festen Boden der Erfahrung den Namen „Festspiel" dulden und meist nur mit erlesenen Kräften auskommen können. Hier nun trumpfte man mit einem Experiment doppelter Art auf, denn neu war sowohl der Begriff einer Badener Opernstätte, neu auch die Beteiligung des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters

als Festspielensemble. Da wäre es selbst im Sinne aller Mitwirkenden eine übertriebene Genugtuung, wollte man von einem restlos großen Erfolg sprechen, zumal ein Einblick in die räumlich begrenzten Verhältnisse der neuen Rundbühne den Fachmann von vornherein belehren mußte, daß ihr Ausmaß ein starkes Gegengewicht und ein Hindernis für die glückliche Durchführung des Festspielgedankens darstellt. Die Lösung der Frage, auf wessen Kommandostimme hin nun eigentlich diese festlichen Herbstspiele stattfanden, hat weiterhin gezeigt, daß die Mannheimer Bühne einer Aufforderung der städtischen Kurverwaltung nachkam, als sie es auf sich nahm, den Ring in vollständiger Neuinszenierung und Neueinstudierung zur Weihe des Hauses vorzuführen. So war es kein ungewisser Glorienschein, der die Mannheimer nach Baden lockte, sondern eine in gewisser Beziehung sogar ideale Absicht, die den Kriegsring zur Zufriedenheit fast aller zusammenschweißte. Daß Neuinszenierungen Wagnerscher Werke auch heute noch wünschenswert sind, ja programmatisch wirken können, obwohl Bayreuth glaubt, schon alles Grundlegende getan zu haben, das jedenfalls bewies die aufklärende Tat des Intendanten Dr. Karl Hagemann, der den Ring einer genauen Selbstprüfung unterzog, bevor er an die Verwirklichung seiner modernen szenisch-technischen Gedanken ging. Wohl machte er sich die schulmännischen Erfahrungen früherer Gelegenheiten zunutze, aber meist in negativem Sinne, in Verwerfung jeder Tradition, die letzten Endes von Bayreuth ausging. Er entrückte den Nibelungenmythus der althergebrachten Opernhaftigkeit, er drängte viel Störendes aus seinem zeitlosen Kulturkreis; ihm war es nicht um historisch genaue Ausdrucksmöglichkeit, sondern um generelle stilisierte Einheitlichkeit zu tun. Das ist nur durch starke Betonung des darstellerischen Prinzips zu erreichen, und dies neue dramaturgisch sehr wirksame Problem, das man noch vielfach als seine persönliche Note empfand, wird auch anderswo als Leitgedanken fortan beachtet werden müssen. Eine wertvolle Ergänzung solcher mit peinlichster Sorgfalt geübten Regie ist die Reliefbühne, die die Figuren allein in den Mittelpunkt stellt und jede störende Ablenkung vermeidet. Durch eine neuzeitliche indirekte Beleuchtungsanlage wurde die vorbehaltlose Zustimmung zu der beabsichtigten Wirkung zwar erleichtert, obwohl gerade die beleuchtungstechnische Frage noch der Klärung und Erprobung bedarf, um etwas Endgültiges zu geben. Man hat in Baden in dieser Beziehung zuviel tun müssen, um die fehlende Tiefe der Bühne vorzutäuschen, man hat sicherlich dadurch Ueberraschungen und Szenerien bieten können, die sich wie feinabgetönte Kunstbilder ansahen; trotzdem ist der Wert der einseitig auf diese Luftwirkung gestellten dekorativen Mittel, ihre auf Einflächigkeit berechnete Wirkung und lineare Anordnung nur ein Notbehelf zu nennen, der erst in Verbindung mit großem Raum eine Reform der Theaterkunst herbeiführen kann. In der Reihe der Männer aber, die ernstlich neue Wege suchen, wird auch Ludwig Sievert nicht fehlen, der die einfachen szenischen Hintergründe mit Geschmack und origineller Idee schuf, der die Sinneseindrücke, die man von den Aufführungen empfing, öfters zu den schönsten je geschauten erhob. Dem vielgliedrigen Mannheimer Künstlerpersonal, das mit eigenen Kräften den gesamten Zyklus durchführte, gebührt hohe Anerkennung. Ihm danken fast alle Festspieltage ihre künstlerische Geschlossenheit. In der Dämmerung der zerfallenden Götterwelt zeichnete Hans Bahling eine scharf umrissene Wotanfigur, die auch stimmlich keinen Wunsch unbefriedigt ließ. Ebenbürtig zur Seite hielt sich Paula Windheusers Brünnhilde, in Spiel und Gesang gleich durchdacht. Weniger günstigen Eindruck hinterließ Walter Günther-Braun, der die Qualitäten der Helden Siegmund und Siegfried nicht mehr alle hergeben konnte, dafür allerdings darstellerisch ganz vorzüglich war und so einen geistvollen Loge verkörperte. Wilhelm Fenten hatte namentlich als Hagen große Momente, ebenso als Alberich Joachim Kromer, dessen Gunther aber ganz farblos blieb. Als schauspielerische Leistung war der Mime Max Felmys bedeutend. Ueberhaupt fiel bei allen Nebenfiguren ihre stilisierte Bewertung angenehm auf, die einzelnes wie die Freia—Sieglinde—Gutrune Dorothea Manskis oder die Erda—Waltraute Johanna Lippes weit über den Rahmen des Gewohnten hinaushob. An gründlicher Probearbeit und Vorbereitung hat es dem Ring nicht gefehlt, das zeigten ebenso die sauberen Chöre der Mannen, das Rheintöchterterzett und das Walkürenensemble. Das Mannheimer Orchester, das leider der Raumenge wegen nicht einmal in der gewöhnlichen Besetzung spielen konnte, erwies sich als sehr diszipliniertер Tonkörper, an dessen Spitze Wilhelm Furtwängler manchmal noch größere Zügigkeit und kraftvollere Gestaltung hätte erreichen können. Den Kurhaussaal füllten trotz seiner theaterwidrigen Anlage allabendlich zahllose Zuhörer aus allen Gegenden Deutschlands; es gab reichliche und herzliche Beifallsstürme, wie schon nach der am 1. September zur Eröffnung der Bühne mit Münchner und Karlsruher Künstlern erfolgreich durchgeführten Figaro-Vorstellung.

Hans Schorn.

* * *

Nachschrift der Schr. Karl Hagemann hat der Ring-Aufführung einen Vortrag über die grundlegenden Probleme seiner Inszenierung voraufgeschickt. Wie wir dem ausführlichen Berichte der Frkf. Ztg. entnehmen, besprach der rührige Leiter der Mannheimer Hofbühne die Bayreuther Inszenierungen vom Jahre 1876 und 1896 und kam zu dem Schluß, daß Wagner als erster Regisseur seines Festspiels das rein Szenische nicht bewältigt hätte. Die Dekorationen waren durchaus konventionell und brachten das Neue und Neuartige des Werkes für sich selbst nicht zum Austrag. Erst späteren Neuinszenierungen und Auffrischungen des Bayreuther „Ring" war es vorbehalten, die ganze Aufmachung wenigstens für einzelne Akte auf eine gewisse Höhe zu bringen, ohne daß aber auch jetzt wieder etwas Epochemachendes erreicht worden wäre. So ist auf diesem Gebiet das Entscheidende, für unsere Zeit und ihre künstlerisch-kulturellen Anschauungen Gültige immer noch zu schaffen.



Louise Modes-Wolf als „Elisabeth".
Hoffmann & Jursch, Leipzig. (Text siehe S. 34.)

Der Baden-Badener „Ring" ist ein Versuch — ein einziger neben anderen, die schon gemacht sind und noch gemacht werden — den in bestem Sinne modernen szenischen Ausdruck der Wagnerschen Festspiel-Trilogie zu finden. Der Redner erörterte alsdann die bei jeder nennenswerten Neuinszenierung gegebenen Probleme: das technische, das malerische und das darstellerische Problem. Er sucht zunächst nachzuweisen, daß nicht die tiefe und damit verhältnismäßig schmale Guckkastenbühne, sondern die weniger tiefe und damit dann verhältnismäßig breite Reliefbühne, wie sie das neue Kurhaustheater liefert, für die künstlerischen Bestrebungen der modernen Theaterkunst die richtigen und sachgemäßen Schauplätze liefert. Da es im Theater wesentlich auf die eindeutige bühnenmäßige Gestaltung der Wort- und Tonphrase ankommt, muß der einzelne Darsteller möglichst in den Vordergrund der Bühne gebracht und durch die dekorative Ausstattung der betreffenden Szene lediglich gerahmt werden. Es liegt nicht im Sinne der theatralischen Kunstübung, den einzelnen Schauspieler in eine bis ins kleinste und nebensächlichste ausgestattete, der Wirklichkeit peinlichst nachgebildete Umwelt von möglichst großer Ausdehnung und komplizierter Grund- und Aufrißbildung hineinzustellen, die ihn gleichsam einschluckt und allerhöchstens als einen Teil des Ganzen, nicht aber als den einzig und allein wesentlichen Teil von vornherein erkennen läßt.

Allerdings ist es für die kurze Bühne notwendig, daß man die Tiefe vortäuschen kann. Namentlich bei der Darstellung freier Gegenden. Das geschieht in Baden-Baden durch eine besondere Durchbildung des Hintergrundes. Der die ganze Bühne umrahmende, fest eingebaute Rundhorizont ist gleichmäßig weiß getönt und wirkt so als Lichtschirm, der durch zweckentsprechende Beleuchtung das hervorbringt, was wir Luft- und Fernwirkung nennen. Dabei kann man nicht nur die entsprechende Himmelsfarbe und alle möglichen kosmischen Erscheinungen, wie Wolkenzüge und dergleichen, auf den als Lichtschirm wirkenden Horizont werfen, sondern ohne weiteres auch auf Fernwirkung berechnete Gegenstände projizieren. Versuche, die der Erbauer der neuen Kurhausbühne und technische Leiter der Aufführungen, Maschineriedirektor Adolf Linnebach, angestellt hat, haben ergeben, daß man ganze Landschaften auf diese Weise zur Darstellung zu bringen vermag. So wird in unserer Inszenierung unter anderem auch die Götterburg im „Rheingold" auf den Hintergrund geworfen. Die malerischen Entwürfe für den neuen Ring schuf Ludwig Sievert, der Leiter des Ausstattungswesens am Mannheimer Hoftheater. Auch sie weichen im ganzen und in vielen Einzelheiten von der Tradition ab. Sie sind durchaus unnaturalistisch und von einfachster formaler und malerischer Struktur. Sie bieten keine Schauplätze mit allen möglichen für sich bestehenden Einzelheiten, sondern dramaturgisch richtig erfaßte, klarzügig aufgerissene und technisch vollendet durchgebildete Spielplätze, die im Sinne von Stoff und Dichtung malerisch gerahmt wurden. In durchaus charakteristischen Farben, Formen und Linien wurde jedesmal die Grundstimmung des Aktes und seiner Geschehnisse eingefangen. Das Bühnenbild als solches ist leicht faßlich: architektonisch, plastisch und malerisch sinngerecht, mit einem Blick aufnehmbar; ohne Rätsel, ohne Gesuchtheiten und ohne selbstische Zwecke. Auch die Kostüme sind gegenüber den traditionell-üblichen vereinfacht und in ihrer Bühnenwirkung verstärkt worden. Auch hier soll man durchaus den Eindruck des Unhistorischen gewinnen. Durch einen verhältnismäßig primitiven Schnitt, durch sparsame und vor allem

ganz neue Ornamentierungen, durch eine gewisse Derbheit des Schmuckes und der Waffen und durch lebhafte, kräftige und naturreine Farben, die gegenüber dem meist indifferenten Hintergrund schon malerisch bedingt sind.

Die grundrißmäßige und bildhafte Anordnung der Szenerien und die großzügige Durchbildung der Kostüme verlangt nun allerdings eine sorgfältige Gruppierung der handelnden Personen, nicht nur ihrer dramaturgisch richtigen Stellung zueinander, sondern eine plastisch eindrucksvolle und auch bildmäßig schöne Stellung im Raum und zu den Elementen der Dekoration — verlangt vor allem sparsame, dafür dann aber bedeutungsvolle Bewegungen, lediglich im Zwange des Ablaufs und bei schärfster Betonung der dramatischen Leit- und Höhepunkte.

Dr. Hagemanns Rede soll, wie wir hören, im Druck erscheinen.

*

Straßburg. Nachdem wir in Heft 17 v. J. d. N. M.-Z. die Leistungen der hiesigen Oper gewürdigt hatten, bleibt uns noch übrig, die wichtigsten Ereignisse des verhältnismäßig ziemlich reichhaltigen Konzertlebens des verflossenen Winters einer, leider etwas verspäteten, Besprechung zu unterziehen. Die Saison begann mit einer zweitägigen Reger-Feier, deren orchestraler Abend gleichzeitig das erste der von Pfitzner geleiteten städtischen Abonnementskonzerte darstellte. Nach einem einleitenden Vortrag von Dr. Neitzel gelangten die zu den gefälligeren Tonwerken des früh Verstorbenen gehörigen Serenaden Op. 95 und Mozart-Variationen Op. 132 zur Aufführung; das gigantische Klavierkonzert Op. 114 erregte trotz des vollendeten Vortrags durch Frau Kwast-Hodapp eher Beklemmung als andere Gefühle. Der zweite Abend brachte Orgelkompositionen, durch Straube, den Reger-Apostel, vermittelt, die ebenfalls recht ungleich anmutende Violinsonate e moll (Prof. Berber und Fr. Kwast), und eine klarere Sologeigensonate — leider keine Lieder. Viele Freunde wird man dem seltsamen Tonsetzer hier trotzdem nicht gewonnen haben; seine fast arithmetisch zu nennende Kunst ist doch größtenteils Verstandsmusik, in der die Gemütssaite nur selten anklingt. Trotz aller Reklame glaube ich nicht, daß, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, die Regersche Musik im Volke eine Zukunft haben wird! — Jetzt bereits Beethovens IX. Symphonie aufzuführen (II. Abonn.-Konzert) halte ich für verfrüht; vorläufig liegt die „menschliche Verbrüderung" noch recht im argen! Uebrigens stelle ich mir den ersten Satz breiter, das Adagio (besonders im Mittelsatz) etwas bewegter vor, als Pfitzner es nahm. Im dritten Konzert gehörte das Hauptinteresse der neuen e moll-Symphonie von Hugo Kaun, einem vornehm empfundenen und kunstvoll aufgebauten Werke. Mozarts köstliche g moll-Symphonie und einige Vorträge (Löwe, Wagner) von Feinhals vervollständigten das Programm. Novität des vierten Konzerts war die Tondichtung „Nacht" von H. Unger, von Nietzsche inspiriert, der eine sonderbare Anziehung auf die modernen Komponisten ausübt — trotz oder wegen seiner Geisteskrankheit? Aus andern Regionen entstammt Sekles' humoristische Märchenmusik: Der Zwerg und die Infantin. Symphonisch gab es Schumanns „Rheinische" (Es dur), und vielen Beifall fand der Cellist Grümmer. Im fünften Konzert vernahm man Mendelssohns lebensbejahende A dur-Symphonie, ferner Tschaikowskys geistvolles, nur im Schlußsatz das Banale streifendes Violinkonzert, das in seinem Landsmann Petschnikoff einen geeigneten Interpreten hatte. Zur besseren „Kriegsmusik" darf das Bittnersche „Vaterland" gezählt werden. Im sechsten Konzert spielte der hiesige Pianist Lütschg (der trotz freundlichster Aufnahme sein Konservatoriumslehramt doch wieder aufgibt) das titanische D-Konzert von Brahms; nächst der Oberonouvertüre deklamierte Wüllner ziemlich überflüssig den XXIV. Iliasgesang in seiner bekannten posierten Weise. Entsetzlich ist die Rezitation auf bestimmter Tonhöhe; die melodramatische Musik dazu von Sigwart (Graf Eulenburg) ist ziemlich unbedeutend. Als siebentes Konzert führte der städtische Chor Schumanns Paradies und Peri auf; seinem nicht gerade feinbesaiteten Dirigenten Prof. Münch (eigentlich sollte Pfitzner den Chor leiten!) liegt der Lapidarstil Bachs besser als die sensitive Art des großen Romantikers, was auch von Sistermans als Solisten gilt. Sehr schön sang Frl. Bellwidt die Peri; die sonstigen Soli waren durch Frl. Gerhold und Neiendorff (von hier) vertreten, sowie den Aschaffenburger Tenor Kühlborn. Bedauerlich ist das innerhalb ungefähr eines halben Dutzend Werke stets wiederkehrende Repertoire des dem Modernen ganz unzugänglichen Chors. Nicht besonders glücklich war das Programm des Schlußkonzerts: Liszts über seinen bekannten Leisten gearbeitete Dante-Symphonie, und ein Violinkonzert von Schillings (F. Berber), dessen spröde erfundener und unarchitektonisch aufgebauter Inhalt seiner unendlichen Länge nicht entspricht! — Von sonstigen Orchesterabenden sind zu erwähnen die zwei — bis auf d'Alberts virtuoses E dur-Konzert (am Klavier Fr. v. Manoff) klassisch gehaltenen — Volkskonzerte des städtischen Orchesters unter Fried (unter anderem noch Brahms' Serenade ohne Geigen und Goldmarks Sakuntala-Ouvertüre), eine ähnliche Kriegsanleihe-Veranstaltung, ein Konzert für den Akademischen Hilfsbund, beide unter Pfitzner, von dem auch zwei Gesänge, Klage und der Trompeter durch Dr. Schipper aus München vorgetragen wurden, ferner ein Abend von Lütschg mit drei Beethoven-Konzerten (!), und das Abschieds-Konzert für den nach Köln gehenden Kapellmeister Klemperer, der hauptsächlich sich selbst spielte (u. a. eine Faustmusik), worüber ich mich, da ich dem Abend nicht selbst beiwohnen konnte, lieber nicht äußern will. — Vielen Anklang fanden die sonntäglichen Soldaten-Konzerte in der Aubette, um die sich fast alle hiesigen namhafteren Solisten verdient machten, sodann im Sommer die Konzerte des städtischen Orchesters in dem herrlichen Stadtpark Orangerie, denen Fried ein künstlerisches Niveau zu wahren wußte, wiewohl manches für solche populäre Zwecke etwas zu hoch war. Viel Schönes und Hoffnungsvolles boten auch die Schülerkonzerte des Konservatoriums (im Juli), die leider in Abwesenheit des Direktors Pfitzner stattfinden mußten; hauptsächlich in Gesang und Klavier hörte man verschiedene gute Leistungen, wobei besonders der 12jährige Hans Altmann mit wohlgelungenem Vortrag eines Mozart-Konzerts Aufsehen erregte. — Choraufführungen wurden zum großen Teil von den rührigen Kirchenchören bestritten, von denen — in der Wilhelmer-, Thomas- und reformierten Kirche, unter Münch, Stricker und Nießberger — vornehmlich die Bach-Kantaten gepflegt wurden. Der letztere machte sich auch durch die Wiedergabe von Händels Jephtha verdient; die Soli darin wurden von den Damen Gerhold und Altmann, den Herren Färbach und Waas (alle von hier) wahrgenommen. Einen reizenden Nachmittag veranstaltete derselbe Dirigent mit den Mädchenmittelschulklassen, die frischlebendig und reich nuanciert ein ansprechendes Programm hören ließen. Auch die katholische Kirchenmusik kam zu ihrem Recht durch eine Aufführung in der Johanneskirche, mit Werken hiesiger Tonsetzer, des Veranstalters und Organisten Prof. Erb, von Matthias und Schmidtlin. Auch an Orgelkonzerten in den Garnisonkirchen war kein Mangel, der evangelischen durch Musikdirektor Rupp, der katholischen von H. Ringeißen, teilweise zur Erbauung der Verwundeten, unter Mitwirkung verschiedener Solisten, auch eines Knabenchors, so am Karfreitag mit den Opernsängern Hofmüller und Schlembach. — Von Vereinen trat eigentlich nur der Männergesangverein an die Oeffentlichkeit, und zwar ziemlich rege. Zum Saisonbeginn vernahm man da die Frankfurter Koloratur-Sängerin Frl. Heim und den hiesigen Kapellmeister Häfliger (der auch an einem Soloabend sich als gewiegter Pianist eingeführt hatte; der Chor unter H. Gausche, zwar etwas dezimiert, sang u. a. als Uraufführung ein Gebet von Weingartner. Später folgte ein sehr gediegener Brahms-Abend, der u. a. mit der Kantate Rinaldo bekannt machte (Tenorsolo H. Günther-Braun). Mehr volkstümlich gehalten war das Stiftungsfest und ein Mendelssohnkonzert, in dem auch die so zu Unrecht vernachlässigten gemischten Chöre einmal zur Geltung kamen. — An Kammermusikabenden fanden noch zwei städtische statt (u. a. mit Rachmaninoffs C dur-Quartett, Brahms und Schumann); der Tonkünstlerverein schwieg sich wiederum aus, dafür gab der Frauenbildungsverein einige sehr schön verlaufene „Kriegsfürsorgeabende". Nach dem minder bemerkenswerten ersten hoben Petschnikoff und A. Schnabel den zweiten und dritten zu glänzender künstlerischer Höhe, letzterer mit Schubert und Schumann, ersterer u. a. mit Pfitzners Trio (sekundiert von Mawet und dem Komponisten), sowie der D-Sonate (Geige) von Brahms. Den Schlußabend bestritt E. Kraus als Wagner-Sänger mit Prof. Meyer-Mahr. Im Mai gab noch das Klingler-Quartett (die Brüder sind hier zu Hause) einen klassischen Vortragsabend, und ein Goethe-Abend des Schauspielers Schmidt lieh Frau Beraneck Gelegenheit, eine Reihe Goethe-Lieder zu singen. — Soloabende gab's sonst nicht allzu reichlich. d'Albert spielte Beethoven; nach dem Urteil der Kenner hatte er (wie nicht selten) einen schlechten Abend. Frl. Leydheker (auch in Straßburg beheimatet) ließ ihre schöne, wenn auch etwas kühle Stimme in modernen Liedern, u. a. von Arnold Mendelssohn, erklingen, desgleichen Frau Lauprecht van Lammen (mit Pfitzner in einigen seiner neuen, an die früheren nicht heranreichenden Lieder), sowie die hiesige Altistin Fr. Schönholtz. Auch Feinhals hatte in Pfitzner den ausgezeichneten Klavierpartner. Das letztere Instrument war, neben den schon genannten Herren Häfliger und Lütschg noch durch Pauer (Stuttgart) glänzend vertreten. Führen wir nun noch die weihevolle Feier von Bachs Todestag auf der alten (renovierten) Silbermannorgel der Thomaskirche an (gegeben von H. Joh. Müller), so haben wir einen Ueberblick über das hiesige Konzertleben des dritten Kriegswinters gegeben, das der exponierten Stellung Straßburgs als fliegerbesuchter Grenzfestung nahe der Front sicherlich alle Ehre macht, und, wenn die Stadt dem Reiche erhalten bleibt, bald wohl wieder noch kräftiger aufblühen wird! Dr. G. Altmann.

*

Salzburg. Gerade als der Krieg ausbrach, hätte das schöne neue Mozart-Haus in Salzburg, vom Architekten Richard Berndl zweckvoll erbaut, von Edmund Hellmer geschmückt, mit einem großen Musikfest eröffnet werden sollen. Zum erstenmal besaß die Salzburger Musik ein eigenes Heim, das sie der Opferwilligkeit von Wiener und Salzburger Mozart-Freunden, vor allem Lilli Lehmanns, verdankte. Der Krieg kam und verbot große Feste, aber er machte die Pflege edler Musik zu einem noch stärkeren Bedürfnis als vorher und so hat die schöne, von Bergen umkränzte Stadt seither doch immer ihren musikalischen Sommer gehabt, selbst in diesem Jahre, wo die Nahrungsmittelschwierigkeiten dem Zustrom der fremden Musikfreunde hinderlich waren. Zwei Konzerte der ausgezeichneten Wiener Kammermusikvereinigung Fitzner brachten natürlich Mozart, Haydn (durch seinen Bruder Michael gleichfalls eng mit Salzburg verknüpft) und Beethoven. Am zweiten Abend aber kam die Moderne zu Wort und Richard Strauß kam von Garmisch über die Grenze und setzte sich selbst ans Klavier, um unter stürmischen Huldigungen den Klavierpart seines Jugendwerkes Op. 13, des Klavierquartetts in c moll, zu übernehmen. Er ließ es in der Folge dann auch noch an allen anderen größeren Orten des österreichischen Salzkammergutes erklingen. Der dritte Festabend brachte unter anderem das Brahmssche A dur-Quartett mit Ferdinand Loewe am Klavier und die Mitwirkung Lilli Lehmanns, die die Webersche Oberon-Arie und — es war gerade der Geburtstag Kaiser Karls — die österreichische Volkshymne sang. Und hier mag gleich ein Wort über das Wirken Lilli Lehmanns eingeschaltet sein, die das Mozarteum nicht nur finanziell und künstlerisch in großartiger Weise fördert, sondern ihm auch dadurch, daß sie hier zum erstenmal einen offiziellen Lehrkurs in den letzten beiden Sommern abhält, zu dem Ruf einer Lehranstalt allerersten Ranges verhilft. Der Ernst, die Gewissenhaftigkeit, die Unermüdlichkeit, mit der die Lehmann in den Monaten Juli und August täglich viele Stunden lang im Mozarteum Gesangsunterricht an vierzehn Schülerinnen erteilt, bedürften wohl einer besonderen Würdigung. Seit dem Dreimäderlhaus ist das Leben berühmter

Komponisten ein willkommener Stoff für allerhand Dichtungen geworden, die man mit abgerissenen musikalischen Fetzen verbrämt. So dachte wohl auch Jos. Aug. Lux, als er sein „Mysterium" „Des Meisters Wolfgang Amadeus göttliche Sendung" in durchaus unverständlichen Worten schrieb und hier zum Vortrage brachte. Glücklicherweise folgte auf diese Entgleisung eines der erwähnten schönen Konzerte und seine Töne machten lebendig, was dem Wortschwall versagt geblieben war. L. Andro.

Kunst und Künstler

— Der ausgezeichnete Geiger und Kammermusiker Prof. Emanuel Wirth in Charlottenburg wird am 18. Oktober 75 Jahre alt. 1842 zu Ludiz (Böhmen) geboren, war er Schüler des Prager Konservatoriums und erhielt seine erste Anstellung als Konzertmeister in Baden-Baden. 1864 ließ er sich in Rotterdam nieder, wo er bis 1877 Violinlehrer am Konservatorium und Konzertmeister der Oper und der Gesellschaftskonzerte war. 1877 folgte er einem Rufe Joachims (als Nachfolger Rappoldis) als Bratschist in das Joachim-Quartett und Violinprofessor an die Kgl. Hochschule in Berlin. Mit Barth und Hausmann gab er in Berlin sehr angesehene Trio-Abende. 1910 trat er in den Ruhestand. H. M.

— Am 25. September vollendete die Kammersängerin Elisa Wiborg ihr 50. Lebensjahr. 1867 zu Kragerö (Norwegen) geboren, erhielt sie Gesangsunterricht bei Natalie Hänisch in Dresden und vollendete ihre Studien in Stuttgart. 1890 machte sie ihren ersten Versuch am Hoftheater in Schwerin und wurde schon 1891 nach Bayreuth berufen, um die „Elisabeth" zu singen. 1893 trat sie in den Verband des Stuttgarter Hoftheaters, wo sie namentlich als „Santuzza" und „Mignon" Triumphe feierte. Sie ist Ehrenmitglied dieses Instituts. H. M.

— Am 13. Oktober vollendet die gefeierte Konzertsängerin Lilian Sanderson in Dresden ihr 50. Lebensjahr. 1867 zu Scheboygen (Verein. Staaten, Amerika) geboren, wurde sie von Stockhausen für den Konzertgesang ausgebildet und entzückte jahrelang ganz Europa mit ihren Liedervorträgen. Gegenwärtig widmet sie sich lediglich der Ausbildung gesanglicher Talente.

— Ernst Dohnanyi hat seine neue Oper „Der Baum von Wojwod" vollendet.

— Arnold Schönberg schreibt ein Oratorium „Die Jakobsleiter". Da dürfen wir schon gespannt sein.

— Jos. Gust. Mraczek ist mit einer neuen Oper „Ikdar", Text von Guido Glück, beschäftigt.

— Puccini arbeitet an neuen Bühnenwerken: „Der Mantel", eine Eifersuchtstragödie, „Schwester Angelika", eine Klostergeschichte, „Gianni Schicchi", eine lustige Erbschleicheroper (3 Einakter).

— Georg Droescher, der verdiente Oberspielleiter der Kgl. Oper in Berlin, hat sich nach 42jähriger Bühnentätigkeit ins Privatleben zurückgezogen, um fortan nur wissenschaftlich zu arbeiten.

— Studiendirektor Ludwig Neubeck (Kiel) veranstaltet auch in diesem Winter größere Symphoniekonzerte, deren Reinertrag wiederum Kriegswohlfahrtszwecken zugeführt werden wird. Als Gäste wurden verpflichtet: F. v. Vecsey, E. Boehe, Guttmann, M. Weber, H. Zöllner, H. Kaun, Kutschbach, G. Havemann und W. Staegemann. — Zur Erstaufführung gelangen u. a. Boehe: Tragische Ouvertüre, Zöllner: IV. Symphonie, Kaun: Märkische Suite, Niemann: Deutsches Waldidyll. Die Kieler Liedertafel wird zur Feier des 80. Geburtstages von Bruch dessen „Frithjof" zur Aufführung bringen.

— Dr. Alfred v. Bary scheidet aus dem Verbande der Münchener Hofoper aus, um sich ins Privatleben zurückzuziehen.

— Ludwig Rüth fand auf seiner skandinavischen Konzertreise bei Publikum und Presse begeisterte Anerkennung. Als Entgegnung für die herzliche Aufnahme wird der Künstler die IV. Symphonie des dänischen Meisters Karl Nielsen mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester in Berlin zur deutschen Erstaufführung bringen.

— Bruno Heydrich, Direktor eines Konservatoriums in Halle, feierte sein 50jähriges Jubiläum als Sänger.

— Der Berliner Domchor hat auf seiner Reise durch Skandinavien Erfolge über Erfolge geerntet. Die Presse feiert insbesondere den Leiter, Prof. Rüdel, und den mitwirkenden Künstler Wilhelm Kempff, der kurz vor der Ausreise durch den Mendelssohn-Preis ausgezeichnet wurde.

— Die Münchener Oper soll vor dem Abschlusse der Verhandlungen über ein Gastspiel in Zürich und anderen Städten der Schweiz stehen.

— Lucie Pinks, Schülerin des Berliner Gesanglehrers Fr. Warren, wurde ans Stadttheater in Essen verpflichtet.

— Else Remak und Oskar Consée, Schüler Dr. Alfieris in München, wurden dem Stadttheater in Augsburg verpflichtet.

— Der als k. u. k. Leutnant im Felde stehende Wiener Schriftsteller Dr. jur et phil. (mus.) H. R. Fleischmann wurde seitens des k. u. k. Armeeoberkommandos als fachwissenschaftlicher Beirat der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums mit der Sammlung der österreichischen Soldatenlieder im ganzen Armeebereiche betraut.

— Kirchenmusikdirektor Georg Stolz in Chemnitz hat das österreichische Kriegsverdienstkreuz erhalten.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Oberstleutnant Hermann Joachim, ein Sohn Joseph Joachims, zuletzt Abteilungsleiter im stellvertretenden großen Generalstabe, starb im Alter von 51 Jahren. Eine Reihe von Jahren war Joachim als Opernsänger tätig.

— Selma Nicklaß-Kempner beklagt den Tod ihres Sohnes Rudolf, der auf dem Felde der Ehre geblieben ist.

— In Dresden starb der königliche Hofopernsänger a. D. Franz Nebuschka im sechzigsten Lebensjahre.

— Lortzings einzige Tochter, Frau Karoline Krafft, ist in Pasing im Alter von 90 Jahren verschieden.

— Dr. Adolf Kohut, der früher auch Beiträge für die N. M.-Ztg. lieferte, ist in Berlin, 69 Jahre alt, gestorben. Kohut war einer der zahllosen Vielschreiber, die nie um Stoff verlegen waren.

— Jacques Hartog ist wenige Tage vor Vollendung seines 80. Lebensjahres in Amsterdam gestorben. Er wurde am 24. Oktober 1837 in Zalt-Bommel (Holland) geboren, genoß den Unterricht von Karl Wilhelm in Krefeld und Ferdinand Hiller in Köln und war 1886—1913 als Lehrer der Musikgeschichte am Konservatorium in Amsterdam tätig. Vorher leitete er 4 Jahre lang den Tonkünstlerverein zu Bussum und wurde 1903 Dozent für Musikgeschichte an der Universität Amsterdam. Hartogs Arbeit galt Beethoven, Mozart, Joseph und Michael Haydn, Mendelssohn, Schumann, Bach und Richard Wagner. Außerdem übersetzte er Lebert und Starks Klavierschule und die Musikgeschichte von Langhans, Breslaurs Methodik des Klavierunterrichts und andere deutsche theoretische Werke ins Holländische. Seine Kompositionen sind Manuskript geblieben. Hartog war eine Kraftnatur und ein begeisterter Freund der deutschen Kunst. Sein gastliches Haus in Amsterdam stand allen Künstlern offen. Wer den kunstbegeisterten offenen und ehrlichen Menschen gekannt hat, wird ihn nicht vergessen.

— Charles Edouard Lefebvre ist in Aix-les-Bains im Alter von 74 Jahren gestorben. Von seinen Werken sind die bekanntesten „Judith", „Zaïre", „Djelma" und „Le trésor".

Erst- und Neuaufführungen

— „Der heilige Morgen", Oper in drei Akten von Horst Platen, dem Komponisten der Musik zu Strindbergs „Folkungersage", soll im November ihre Uraufführung finden. Die Dichtung stammt von Fritz Dietrich.

— Von Ernest Bloch, einem Genfer Komponisten, wird die Metropolitan-Opera in New York eine noch nicht ganz beendete Oper „Jézabel" zur Uraufführung bringen.

— Leo Blechs Oper „Rappelkopf", eine Umarbeitung seiner Partitur „Alpenkönig und Menschenfeind", fand bei der Erstaufführung im Kgl. Opernhause in Berlin starken Beifall. Das Werk hat gegenüber der ersten Fassung an dramatischer Schlagkraft gewonnen, doch stören einige Längen und die ins Tragische gewendete Hauptgestalt immer noch in empfindlicher Weise.

— Im Stadttheater in Kiel fand die reichsdeutsche Uraufführung der Oper „Der eiserne Heiland" von Max v. Oberleithner statt. Der Beifall des Publikums galt weniger dem blutrünstigen Werk als der vortrefflichen Aufführung unter Leitung Selbers.

— Eine neue Don-Juan-Bearbeitung brachte die Leipziger Oper unter Otto Lohses Leitung heraus. Sie stammt vom Oberspielleiter Dr. Lert und benutzt die Prager und die Wiener Fassung. Eingriffe in die Partitur hat sich Lert nicht zuschulden kommen lassen. Zugrunde liegt Lerts eigene Uebersetzung, die alle volkstümlichen Wendungen der alten gebräuchlichen beibehält.

— Ignaz Brülls liebenswürdige, aber doch nur noch in wenigen Teilen frische Oper „Das goldene Kreuz" ist, von G. Hartmann in zeitgemäßer (so muß man wohl sagen) Einrichtung bearbeitet, am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg herausgekommen. Die Handlung ist von Frankreich nach Deutschland verlegt worden. Aber die französischen Marschklänge sind der Partitur geblieben. Schnurrige Idee!

— In Karlsruhe fand eine neue Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt" von Hans Hermann Wetzler durch seine Melodik und Farbenpracht viel Anerkennung.

— M. Reger hat seinerzeit dem Meininger Hofschauspieler H. Wagner die Genehmigung erteilt, seine Ballettsuite choreographisch zu bearbeiten. Wagner ist vor Verdun gefallen. Die Arbeit ist nunmehr von Lohse und E. Grondona vorgenommen worden und wird in Leipzig zur Uraufführung gelangen.

— Am Stadttheater in Straßburg errang Gounods „Margarete" in einer musikalisch sinngemäßen und sprachlich schönen Neuübersetzung des Frankfurter ersten Kapellmeisters Brecher einen außerordentlich starken Erfolg.

— Die Budapester (natürlich!) werden demnächst Puccinis neue Oper „Die Lerche" bejubeln können.

— In Breslau hatte die Uraufführung der Operette „Glückskinder" von Wilhelm Sartory und Fritz Karl, Musik von Paul Weiner, großen Erfolg. Im Untertitel heißt das Werk „Idyll aus der Postkutschenzeit". Auch eine Flucht aus der blutigen Gegenwart.

— E. Kalmans neue Operette „Die Faschingsfee" hatte am Wiener Theater den üblichen Bombenerfolg.

— Leo *Janaceks* Oper „Jeji Paster Kyna“ ist von M. Brod ins Deutsche übertragen worden und wird ihre deutsche Uraufführung in der Wiener Hofoper finden.

— Die dem Schaffen E. *Straeßers* in Köln gewidmeten Konzerte brachten dem Komponisten volle Anerkennung. Eine Violinsonate in D dur, ein Klaviertrio in D dur und ein Klarinettenquintett zeigten den romantisch reichen Grundton der früheren Art des Meisters. Straeßers neues Violinkonzert (D dur) ist höchst eigenartig. *Busch* spielte es meisterhaft.

— In der Sponerschen Musikschule in Leipzig kamen Alfred v. *Sponers* drei Sonaten für Violine und Klavier (Op. 36, 38 und 40) zur sehr beifällig aufgenommenen Uraufführung.

— In *Sorau* hatte Anna *Reichner-Feiten* mit den „Liedern der Bibel“ von Johannes Dittberner einen großen Erfolg.

— Walter *Niemanns* „Deutsches Waldidyll“ für kleines Orchester, Op. 40 (Breitkopf & Härtel), kommt Mitte Oktober in einem Symphoniekonzert der Kieler „Liedertafel“ (Kapellmeister Ludwig Neubeck) zur Uraufführung; Gera und Leipzig (unter Hofkapellmeister Heinrich Laber) schließt sich ihr im kommenden Winter zunächst an.

— Beim Ersten Modernen Musikfest in Dresden werden zur Uraufführung gebracht werden: H. *Bienstocks* Symphonie (h moll, Op. 13), J. G. *Mraczeks* „Liebesfeier und Abschied“, ferner Max R. *Albrecht*: Gespenster, Symphonische Dichtung (Op. 9), E. *Lendvai*: 3 Lieder (Op. 2 a), Jos. v. *Woeß*: Klaviersextett (Op. 46), Cl. v. *Franckenstein*: Lieder mit Orchester (Op. 38), P. *Graener*: Symphonie (Op. 39, deutsche Uraufführung).

Vermischte Nachrichten

— Vor 50 Jahren am 1. Oktober wurde in *Dresden* am Kgl. Konservatorium das *Seminar für Musiklehrerbildung* begründet, das erste seiner Art in Deutschland.

— F. *Münstedt* (Köln) und H. *Sauer* (Bonn) haben ein Philharmonisches Orchester begründet, welches den Konzert- und Theaterdienst in Bonn versehen und Köln volkstümliche Konzerte bieten soll.

— Die Pianistin *Saatweber-Schlieper* und Prof. Dr. *Hagen* in Elberfeld-Barmen haben eine Gesellschaft für Kammermusik ins Leben gerufen.

— Die St. Gregoriusgesellschaft m. b. H. zu *Beuron* versendet ihren 10. Jahresbericht. Der kirchenmusikalische Jahreskurs konnte auch im 3. Kriegsjahre glücklich zu Ende geführt werden. Im Vordergrunde des von 31 Teilnehmern besuchten, 8 Monate währenden Kurses (Leiter ist P. Fidelis Böser O. S. B.) standen wie stets gregorianischer Choral und liturgisches Orgelspiel. Mit Bachs, Rheinbergers und Regers Orgelwerken wurden die Schüler bekanntgemacht und ihnen durch künstlerische Gesangsvorträge (Bach bis H. Wolf und R. Strauß) erhebende Stunden verschafft. P. Gregor *Molitor*, der leider erkrankt ist, hat den zweiten Teil seiner Präludien und Fugen und 2 Hefte des „Orgelbuches“ (Verlag der Gregoriusgesellschaft), P. Dom. *Johner* „Zehn neue Kommunionlieder“ u. a., P. Fid. *Böser* die Choralmelodie des Salve Regina, wie sie in der Beuroner Abteikirche gesungen wird, mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, herausgegeben.

— Wie Herr Dr. G. Göhler (Lübeck) uns mitteilt, stammt der unter dem Namen *Haesers* in der Beilage zu Heft 23 v. Js. mitgeteilte Marsch in Es dur von *Mozart*. (Vergl. Ges. Ausgabe Ser. 10 Nr. 9.)

— *Schweizer Künstlerabende* wird das Musikhaus Hüni in Zürich „in allen Städten der Schweiz“ veranstalten. Es soll „damit ein Gegengewicht geschaffen werden gegen den allzu intensiv gewordenen Import von Konzerten, deren größerer Teil uns nichts zu geben vermag, das wir nicht selbst besäßen“. (N. Z. Z. Nr. 1710.) Vorläufig begnügen wir uns damit, diese Nachricht mitzuteilen.

— Von dem in Nr. 24 des vorigen Jahrganges veröffentlichten neuen *Robert-Schumann-Bilde* sind Postkarten in Kupferdruck (15 Pf.) und Kunstblätter auf weißem Karton, Bild in Originalgröße (2 Mk.) erschienen. Breitkopf & Härtel.

— Prof. R. Vollhardt und der Leiter des Schumann-Museums M. Kreisig in Zwickau haben daselbst *Musikalische Abende* mit erläuternden *Vorträgen* eingeführt, welche sich großer Beliebtheit erfreuen. Es wurden veranstaltet z. B. Robert-Schumann-, Klara-Schumann-, Prinz-Louis-Ferdinand-Abende. Für den nächsten kommen Musiker aus Schumanns Freundeskreis, z. B. auch L. Schunke, in Betracht.

— Das *Schumann-Museum* in Zwickau erhielt aus dem Nachlasse der am 2. November 1916 verstorbenen Klaviervirtuosin Frl. Marie Wieck, der Schwester von Klara Schumann, wertvolle Zuwendungen: Briefe Friedrich Wiecks, Handschriften R. Schumanns, Erstdrucke von Robert und namentlich auch Klara Schumannschen Kompositionen, Familienbilder, viele Programme usw. Besonders interessant ist ein kleines Harmonium, 1818 von Heckel in Wien erbaut, das Friedr. Wieck 1823 mit nach Leipzig brachte, dort öffentlich spielte, für das er auch wie sein Freund Karl Krögen besondere kleine Kompositionen schrieb. Robert und Klara Schumann haben oft auf diesem kleinen Instrument gespielt. Es hat seinen Platz im Gedenkzimmer des Museums gefunden.

— Die von den Herren *Corbach* und *Fischer* beabsichtigte Konzertreise an die Westfront ist der dortigen Kämpfe wegen bis auf weiteres verschoben worden. M. B.

— *Generalversammlung des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur.* In Mannheim fand Ende September die erste Generalversammlung des Verbandes statt. Die widerstreitenden Ansichten innerhalb des Verbandes haben sich geklärt und der fortschrittliche Gedanke hat über den reaktionären gesiegt. *Wie es scheint.* Auch bisher den Zielen des Verbandes fernstehende Theaterleute, wie Baron Putlitz (Stuttgart) haben ihre früheren Bedenken schwinden lassen und zugesagt, an den Arbeiten des Verbandes in Zukunft tätig Anteil nehmen zu wollen. Aus dem Jahresberichte ist zu entnehmen, daß der Verband bereits über 10 000 Mitglieder zählt und 160 Korporationen ihren Beitritt erklärt haben. Damit ist die erste Million der korporativ angeschlossenen Mitglieder überschritten. Wichtig ist, daß § 4 der Satzungen folgende neue Fassung erhalten hat: „Der vom Verein bezweckte Zusammenschluß aller Kräfte des Volkes, Behörden, Vereine, Theater, schaffende und ausübende Künstler, Einzelpersonen, erfolgt auf paritätischer Grundlage, unter Wahrung der Freiheit künstlerischen Schaffens und Denkens, sowie der Selbständigkeit der angeschlossenen Körperschaften.“ Dr. Paul Marsop (München) erklärte sich gegen die Lustbarkeitssteuer für ernste Kunst. Ein von Dr. Karl Hagemann (Mannheim) und anderen eingebrachter Antrag will die Errichtung neuer Theater nicht durch behördliche Konzessionierung beeinträchtigt sehen. Stephan Großmann (Berlin) trat für das reine Geschäfts-Theater ein, dem schon manche künstlerische Tat zu verdanken sei. Es wurde folgende Entschließung angenommen: „Angesichts der Bundesratsverordnung vom 3. August 1917 betreffend die Erteilung der Theatererlaubnis begrüßt der Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur den in dieser Verordnung zum Ausdruck gebrachten Willen der Regierung, sich der Angelegenheiten und Interessen der Theaterkunst anzunehmen. Da er jedoch in der Verschärfung des Konzessionsrechts durch Einführung der Bedürfnisfrage eine zulängliche Lösung der so überaus dringlichen Theaterprobleme nicht erblicken kann, beauftragt er den Verwaltungsrat, an die Reichsregierung wegen Erlangung der zur Förderung der Verbandszwecke notwendigen und geeigneten Einrichtungen und gesetzlichen Maßnahmen heranzutreten. Insbesondere ist die Schaffung einer umfassenden Staatsgesetzgebung unter Neuordnung der öffentlichen und privaten Theaterrechtsverhältnisse zu beantragen. Das Theater soll dem Kultusministerium unterstellt, es sollen Kunstinstanzen wie Kunstkammern und Theaterbeiräte geschaffen und das öffentliche Theaterrecht in einem besonderen Theatergesetz und nicht lediglich durch Verschärfung des Gewerbepolizeirechts geordnet werden.“ In öffentlichen Versammlungen wurde zunächst durch den Reichstagsabgeordneten H. Schulz die Frage: „Was will der Verband?“ beantwortet: Förderung der wahren Kunstbühne und Schaffung eines großen Volkpublikums für diese Bühne. Der Verband müsse eine künstlerische Uebergangswirtschaft für die Zeit nach dem Kriege vorbereiten, um gegen die Theaterspekulation in Zukunft obsiegen zu können. Vortreffliche Worte sprach Dr. Karl Hagemann über Theater und Kultur. Das Theater ist ihm eine Stätte der Befreiung, sein Ziel die Ueberwindung des Philisters. Auch nationale Kultur darf nicht an den Grenzen des Landes Halt machen. Gewiß soll das Völkische gepflegt werden, aber es kann doch nur einen Teil der Aufgaben des Theaters ausmachen. Das Merkmal unserer Zeit ist der geistige Wettbewerb nebeneinander bestehender, kulturell entwickelter Völker. Welche Ziele auch immer der Krieg der Gegenwart den Völkern gesteckt haben mag, es gibt Kulturgüter, die der Menschheit gehören und erst bei gegenseitigem Austausch zu ihrem vollen Rechte kommen. Der Verband will schließlich die unverbrauchten Kräfte des unverbildeten Volkes sammeln und schulen, ohne zu schulmeistern und will so helfen, den Hunger nach dem Schönen zu stillen. Zuletzt sprach Dr. L. Seelig über das Reichstheatergesetz. P. S.

(Wir haben zu diesen Bemerkungen unseres Berichterstatters wohl allerlei Zusätze zu machen und starke Bedenken zu äußern, wollen diese aber vorläufig unterdrücken und die Entwicklung der Dinge innerhalb des Verbandes abwarten. D. Schr.)

— *Hilfe für die deutschen Tondichter.* Ihr geschätztes Blatt brachte kürzlich einen Aufsatz mit dem nämlichen Titel, der treffende Beobachtungen und sehr beachtenswerte Anregungen enthielt. Ich möchte mir gestatten, dazu einige Einzelheiten hinzuzufügen, die ich auf Grund jahrelanger praktischer Erfahrung als Liederkomponist einerseits, als Chordirigent und Konzertgeber andererseits, als zu erstrebende Verbesserungen feststellen konnte.

Das Gebiet der *Lieder- und Chorkomposition* leidet an einer maßlosen Ueberproduktion. Jeder Auchkomponist glaubt, sich auf diese Art der Kleinkunst stürzen zu müssen, weil sie *scheinbar* am wenigsten technisches Können verlangt. Die Folge davon ist, daß der Markt mit „neuen Kompositionen“ völlig überschwemmt ist. Man schätzte (und ich glaube, daß diese Schätzung hinter der Wirklichkeit noch zurückbleibt) in den letzten Friedensjahren die jährliche Produktion auf je 30 000 bis 40 000 Lieder und Männerchöre. Selbstverständlich sind 99 % davon Gemeinplätze übelster Art, wenn nicht Schlimmeres. Welcher Verleger, welcher Sänger, welcher Konzertgeber soll nun aus diesem Wust die guten Erzeugnisse herauslesen können? Zumal bei den technisch oft sehr komplizierten, modernen Liedern erfordert eine einigermaßen eingehende Prüfung des vorhandenen Materials weit mehr Zeit, als den Interessenten zur Verfügung zu stehen pflegt.

Die *Verleger* ziehen sich zumeist so aus der Verlegenheit, daß sie nur den rein geschäftlichen Standpunkt berücksichtigen. Man kann das im künstlerischen Interesse bedauern, aber man wird es dem Geschäftsmann (und ein solcher ist der Verleger und *muß* es sein) nicht verargen können. Er nimmt in erster Linie *bekannte Namen*, die beim großen Publikum ziehen und die das „künstlerische Renommee“ seines Geschäftes heben. Diese honoriert er glänzend, ja muß er meist so hoch bezahlen, daß er für andere „Moderne“ nichts mehr aufzuwenden imstande ist.

Der nicht eingeführte Komponist dagegen erhält von den Verlagsanstalten, die sich mit dem Verlag unbekannter Tonsetzer überhaupt befassen, meist Angebote, die nur dem Vermögenden zugänglich sind: Deckung aller Spesen, die oft sehr hoch bemessen sind, und sehr geringe Gewinnanteile (3—10% des Verkaufspreises) sind die Bedingungen, die gestellt werden und die das Herausgeben der Kompositionen zum kostspieligen Luxus machen. Die unmittelbare Folge davon ist, daß Tonsetzer und ihre Werke nach ganz anderen als künstlerischen Gesichtspunkten, nämlich rein nach der pekuniären Leistungsfähigkeit ausgewählt werden.

Will aber der Konzertgeber die so verlegten Lieder zur Aufführung bringen, so kann er durchaus nicht immer auf das notwendige Entgegenkommen durch Verleger und Händler rechnen. Mir ist es vorgekommen, daß ich von verschiedenen (gerade von angesehenen) Verlagshäusern, selbst gegen die Zusicherung einen Bruchteil käuflich zu erwerben und zur Aufführung zu bringen, moderne Lieder und Klavierstücke nicht zur Ansicht erhalten konnte. Um ein Programm von 20—25 Nummern lebender Autoren zusammenzustellen, wie sie der Auffassungsfähigkeit meiner Zuhörer und dem Können meiner Künstler angepaßt waren, mußte ich oft 200 und mehr für mich nicht verwertbare Kompositionen fest kaufen. Rechnet man zu diesem sehr beträchtlichen (und zum Ertrag des Konzerts oft genug im Mißverhältnis stehenden) Kostenaufwand noch die große Mühe und Arbeit des Durchprüfens und Einstudierens und die zweifelhafte Sicherheit eines Publikumserfolgs, so kann man es dem Sänger oder Pianisten kaum verdenken, wenn er es vorzieht, alte oft erprobte „Glanznummern" immer wieder vorzutragen, zumal wenn er obendrein für all seine Mühe das „Aufführungsrecht" der an und für sich meist recht kostspieligen, modernen Tonstücke noch gesondert bezahlen soll.

Wie wäre dem nun abzuhelfen? Wie der Verfasser des ersten Artikels ganz richtig andeutete: Durch Organisation! Hier aber durch die Organisation der Komponisten für kleine musikalische Formen (Lied, Klavier, Chor). Diese müßten einen Verband gründen, der gegen möglichst mäßige Jahresbeiträge die Auswahl und den Vertrieb der geeigneten Kompositionen besorgte und auch sonst die künstlerischen und materiellen Interessen der Mitglieder verträte. Es wäre ein Ausschuß von Sachverständigen verschiedener Kunstanschauung zu wählen, der gegen anständiges Honorar (damit er sich die notwendige Zeit gönnen kann) die eingereichten Arbeiten bezüglich ihres künstlerischen Wertes genau aber weitherzig überprüfte. Nur wertvolle Erzeugnisse werden zum Druck zugelassen. Die bei einfacher (was zu wünschen ist) Ausstattung nicht übermäßig hohen Druckkosten bezahlt der Komponist, wofür das gesamte Notenmaterial sein frei verfügbares Eigentum bleibt. Der Verband übernimmt nur den Vertrieb (gibt dazu die Firma) und berechnet die Vertriebsspesen so bescheiden wie möglich. Nach meiner Feststellung dürften dem Komponisten abzüglich der üblichen 50% Wiederverkaufsgebühren ca. 40—42% des Verkaufspreises als Gewinnanteil verbleiben. Damit dürften die Auslagen, wenn das Lied, Klavierstück oder gar ein Männerchor nur einigermaßen gekauft wird, bald gedeckt sein. Durch Sammelausgaben „moderner Albums", zu welchen sich ähnlich geartete Mitglieder des Verbands vereinigen könnten, könnte die Verkaufsmöglichkeit noch günstiger gestaltet werden. Macht der Verband als solcher Ueberschüsse, so können davon Kompositionen Unbemittelter herausgegeben, können Propagandakonzerte veranstaltet werden usf.

Jedenfalls ist so die beste Möglichkeit gegeben, daß alle Komponisten, die wirklich etwas zu sagen haben, auch zu Worte kommen, daß das Publikum wie die Vortragskünstler Stellung zu ihrem Schaffen nehmen können, und daß die erzielten Gewinne den Urhebern der Werke ausschließlich zugute kommen.

Das sind genügend Vorteile, um einen Vorschlag zu überdenken, der sich ohne viele Schwierigkeiten verwirklichen ließe. Vielleicht äußern sich noch weitere Interessenten (auch erfahrene Musikalienhändler) dazu. Das Problem ist so brennend geworden, daß man sich ernstlich damit beschäftigen sollte, es zum Heile der Kunst und zum Vorteil der Künstler wie der Musikfreunde zu lösen. Konstantin Brunck.

* * *

— E. Isler beschäftigt sich in Nr. 24 der Schw. M.-Z. mit meinem kleinen Aufsatze „Die Schweiz und die deutschen Künstler" und mit einigen anderen gelegentlichen Sätzen, die sich u. a. im Briefkasten der N. M.-Ztg. finden. Seine Ausführungen veranlassen mich nicht, an irgend einer Stelle etwas an meinen Darlegungen zu ändern. Ich habe nur einige Zusätze zu machen. Nicht allein von reichsdeutscher, sondern auch von schweizerischer Seite ist mir wiederholt Mitteilung davon gemacht worden, daß unter den Künstlern auch der deutschen Schweiz wegen der „Kunstpropaganda eine gewisse "Deutschfeindlichkeit herrsche. Es wurden bestimmte Namen genannt und auch der wahrscheinliche Grund des Verhaltens angegeben, der hauptsächlich in gekränkter Eitelkeit (Nichtbeachtung in Deutschland u. a. m.) zu suchen sei. Darauf mich einzulassen, hatte ich und habe ich weder Neigung noch Veranlassung. Daß in der Schweiz stets nur gegen die „ausländische", nicht aber gegen die, wie ich wiederhole, übertriebene „deutsche" Kunstpropaganda geeifert wurde, war taktvoll. Gemeint war freilich die deutsche Kunstinvasion, die ohne Zweifel die Grenze des Vernünftigen weit überschritt, nach und nach vorwiegend Minderwertiges oder wenigstens nicht Hervorragendes bot und so zuletzt einen Entrüstungssturm als erklärliche Reaktion heraufbeschwor. Ob meine Bemerkung, „dafür, daß die Ententekunst in der Schweiz keine Einbuße erleiden würde, werde schon das Welschland sorgen", überflüssig war, wird die Zukunft entscheiden. Das Welschland hat das Bewußtsein der kulturellen Zusammengehörigkeit mit Frankreich und Italien niemals verloren, sicherlich aber nicht in dem Maße, wie der deutschen Schweiz in gewissen ihrer Vertreter das Verständnis für die Kulturgemeinschaft mit Deutschland abhanden gekommen ist. Das ist keine Neuerscheinung. Ich brauche nur an die Entrüstungsszenen nach der Rede Prof. F. Vetters (in Nürnberg, glaube ich) zu erinnern, einer Rede, die Worte aus Jakob Baechtolds Literaturgeschichte verwendete und von der Schweiz als von einer geistigen Provinz Deutschlands sprach, was nichts weiter bedeuten sollte, als die Gemeinsamkeit des geistigen Lebens beider Länder zu betonen. Das war damals, als die geistigen Führer der Schweiz, G. Keller, C. F. Meyer, A. Böcklin u. a. noch lebten. Und wie steht es heute mit dem Bewußtsein geistiger Zusammengehörigkeit? Die Zeit der Papiernot gestattet leider nicht, die Antwort zu geben. — Den Beweis dafür, daß der größeste Teil des Geldes, das Deutsche in der Schweiz für die Veranstaltungen der Kunstpropaganda verwendet haben, in der Schweiz verdient worden sei, hätte Isler erbringen müssen: es leben Tausende deutscher Bürger in der Schweiz, die ihr Vermögen in der Heimat erworben haben und in der Schweiz gar nicht beruflich tätig gewesen sind. Und waren sie es, so haben sie doch der Schweiz selbst auch mancherlei gegeben. Arbeitskraft und Unternehmungslust vor allem. Ob es geschmackvoll war, den Internierten das vorzuhalten, was sie für einen kleinen Pensionspreis in der Schweiz an materiellen und ideellen Gütern erhalten — die Frage möchte ich nicht beantworten, um nicht zu bittere Worte zu finden. Die Gefühlsseite der ganzen Angelegenheit ist Herrn Isler gleichgültig. Er stellt sich auf den Standpunkt des Kaufmanns, der unliebsame Konkurrenz ausschalten will. In der heutigen Zeit begreiflich. Nur daß im Kunstleben dieser Standpunkt nicht immer gewahrt bleiben kann, sondern hinter andere zurücktreten muß, soll die Kunst nicht unter Umständen argen Schaden erleiden. Ich wiederhole, daß in Deutschland kein Künstler des neutralen Auslandes irgend eine Beeinträchtigung in seiner Arbeit erfahren hat, ja, daß es feindliche Ausländer gibt, die ruhig in ihren alten Stellungen tätig bleiben durften. Was würde Herr Isler sagen, wenn die Schweizer in Deutschland auf einmal boykottiert würden oder wenn es hieße, daß nur ein Zehntel der zu veranstaltenden Konzerte von Schweizern gegeben werden dürfte? Wohin kämen wir bei solchem Unfug? Etwas Aehnliches war aber in der Schweiz zum mindesten beabsichtigt. Damit erweist man der Kunst keinen Gefallen. Die kann nur leben und gedeihen, wenn sie im positiven Sinne gefördert wird, wozu auch der Kampf mit allen Mitteln gegen die schlechte Kunst gehört. Den will ja auch Herr Isler, wollen seine Mitstreiter, wollen wir alle, hüben und drüben. Und so werden wir uns doch wohl noch wieder zusammenfinden, wie ich hoffe. Aber die Abirrungen vom gemeinsamen Wege sollten unterbleiben. Die sind es, die zur Zwietracht führen. Zum Schlusse noch eines. Ein Wunsch: Herr Isler möge in Zukunft keine voreiligen Schlüsse ziehen und das Verallgemeinern einschränken. Der Brief an uns, in dem ein Schweizer Musiker als möglicherweise „bezahlter Hetzer" bezeichnet wurde, stammte nicht von reichsdeutscher Seite. Herr Isler nahm das an und schloß aus dem Briefe auf die Stimmung „gewisser kriegführender Lande, in denen nur das Sprichwort zu gelten scheine: Bist du nicht mein Freund, so bist du mein Feind," womit nach dem Zusammenhange seiner Aeußerungen nur Deutschland gemeint sein konnte. Mit der Prämisse fällt natürlich auch die Schlußfolgerung. — Auf einen der Nr. 24 der Schw. M.-Z. beigehefteten losen — gedruckten — Zettel, der sich mit Deutschland und Riga beschäftigt und eine Deutschland stark beleidigende Aeußerung enthält (die übrigens auf gänzlicher Unkenntnis der geschichtlichen Verhältnisse beruht; sie ist von J. Sch. gezeichnet) gehe ich wenigstens heute nicht ein, wie ich denn überhaupt vorhabe, in Zukunft der ganzen allmählich genügend erörterten Frage keine Beachtung mehr zu schenken, wenn nicht Ereignisse eintreten, die das wünschenswert erscheinen lassen. W. N.

* * *

— Luise Modes-Wolf ist in Heidelberg geboren. Ihre erste gesangliche Ausbildung erhielt sie in ihrer Heimat von Musikdirektor Karl Weidt, dem Bruder der Wiener Kammersängerin Lucie Weidt. Dann studierte sie bei Frau Röhr-Braynin in München. Dort hörte sie Dr. Reucker in einem Schülerkonzert und verpflichtete sie sofort für das Stadttheater in Zürich, wo sie unter besonderem Beifall bei Presse und Publikum als „Elsa" in Lohengrin zum ersten Male die Bühne betrat. Nach vierjähriger erfolgreicher Tätigkeit in Zürich trat sie im November 1914 in den Verband der städtischen Theater in Leipzig, wo sie sich ihrer schönen Stimme und hochstehenden Gesangskunst wegen gleichfalls aufrichtiger Wertschätzung erfreut. — Auch im Konzertsaal hat die stets geschmackvolle Kunst von Luise Modes-Wolf wiederholt höchste Anerkennung gefunden.

* * *

Unsere Musikbeilage. Die beiden Stücke unserer heutigen Beilage bedürfen keines begleitenden Wortes, da sie in ihrer einfachen Tonsprache und in der Klarheit ihres Baues sich von selbst erklären. Konstantin Brunck, der Verfasser des ernsten Klavierminiaturs „Tagebuchblatt", ist ein junger Nürnberger Komponist, der augenblicklich in Stuttgart im Zivildienst beschäftigt ist. Den Berliner Richard Wintzer, der hier unsern Lesern sein neckisches „Gretel" bietet, kennt die N. M.-Ztg. schon aus mancher gehaltvollen Schöpfung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. W. Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 6. Okt. Ausgabe dieses Heftes am 18. Okt., des nächsten Heftes am 1. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 3

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Gluck und die Zukunft.

Von Wilibald Nagel (Stuttgart).

Es gibt eine besondere Spielart des Fanatismus, die fast nur komisch wirkt, entbehrt sie gleich nicht eines gewissen „rührenden", d. i. naiven Zuges. Ich denke, indem ich den Satz niederschreibe, an die vielen ehrlichen Musikfreunde, die alle zeitgenössische Kunst an der Mozarts messen und bei jeder modernen Schöpfung, die sie zu hören irgend. ein schlimmer Zufall, Laune oder Neugierde zwingt, in die furchtbarsten Klagerufe ausbrechen und die Forderung „Mehr Mozart" oder gar die andere „Zurück zu Mozart" erheben zu müssen glauben. Mit dem ersten Verlangen, dem eines beträchtlichen Mehr an älterer Kunst insbesondere auf der Bühne, wird sich jeder vernünftige Mensch so lange einverstanden erklären dürfen, als mit seiner Erfüllung nicht auch eine starke Verminderung des ohnehin schmalen Rechtes der Lebenden, zu Worte zu kommen, verbunden ist. Die zweite Forderung, die, daß unser künstlerisches Schaffen zu den Ausdruckskreisen Mozarts zurückkehren solle, ist zu töricht, um ernsthaft erörtert zu werden. Die, welche sie erheben, wollen damit, ohne das freilich wohl zu ahnen, daß Deutschland auch wieder in die politischen und sozialen Verhältnisse endloser Kleinstaaterei zurückgeworfen werden solle, in der es zwar allerlei höchste Geisteskultur, aber daneben auch reichlichen Mangel an Werten der Zivilisation gab, die heute nur noch Narren oder Träumer missen möchten: auf der Gesamtheit der kulturellen und zivilisatorischen Erscheinungen eines Zeitabschnittes beruht ja doch in gar mancher Beziehung jeder Kunstausdruck, also auch der Mozarts. Zu Mozarts Kunst als Ausdruck unseres innersten Musikempfindens zurückkehren würde demnach zur ersten Voraussetzung haben das Verschwinden unserer gesamten modernen Kultur, womit freilich noch lange nicht der Kulturzustand des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts erreicht sein würde. Eher etwas, das einem chaotischen Durcheinander gliche . . . Was also soll die Forderung besagen? Daß die Kunst einfacher, weniger problematisch werden solle? Das ließe sich allenfalls hören, wenn auch nicht ohne weiteres erfüllen. Auch dürfte nicht vergessen werden, daß schon zu Mozarts Zeiten selbst die Beschwerde „Zu viele Noten" und andere, ähnliche sogar im Hinblick auf des Meisters „Entführung" erhoben wurden, daß wir also, ließe sich der Zeiger der Weltuhr zurückdrehen, gar bald wieder auf dem Standpunkte angelangt sein würden, wo neue Rückwärts-Rufe ausgestoßen werden könnten. Wer solches Verlangen (er mag die Kunst aus vollem Herzen lieben) ausspricht, ist wohl entweder ein im Fahrwasser selbstgefälliger Kunsthandwerkerei fröhlich plätschernder Auch-Komponist oder aber ein Dilettant, der aus irgend welchem Grunde keine Lust oder keine Fähigkeit besitzt, sich mit der Musik seiner Zeit zu befassen. Weil er ihr hilflos gegenübersteht, die Grundbedingungen ihres Seins weder geschichtlich noch ästhetisch erfassen kann, lehnt er sie ab, ohne zu bedenken, daß weder theoretische Spekulation noch schöngeistiges Gerede die Kunst machen und entwickeln, sondern die Künstler und die Zeitverhältnisse mit der großen Summe ihres geistigen Gehaltes.

Neben dem, was die einzelnen Kulturperioden der Menschheitsgeschichte scharf voneinander scheidet, steht vieles, was sie verbindet, allen gemeinsam ist. Wir sprechen von diesem als von Ewigkeitswerten und verstehen als einen solchen etwa die den Menschen im ewigen Kampfe mit dem Schicksal zeigende Kunst Beethovens, die uns mehr und mehr geradezu als zeitlos und in ihren Ausdrucksmitteln, obwohl uns die Gegenwart ihrer ganz andere und reichere kennen gelehrt hat, keineswegs veraltet deucht, und das, weil die sie tragenden Ideen eine jedem Menschen ohne weiteres eingehende Vollendung zeigen, und weil jeder, dem das Leben selbst zum steten Kampfe geworden ist, in diesem tiefsten

veis auf das umgekehrte Verhältnis
per, die Gluck bekämpfte, erklärt.
:neuerung unserer Kunstanschauung.
iem Führer werden. Im gewöhn-
Theaters aber möchten wir seine
viel weniger als Wagners Parsifal
bieten der Aufführung ganz eigene
idläufige Theaterbetrieb gar nicht
Wie wir kaum noch Sänger
erden können, so noch viel weniger
was Rechtes anzufangen wissen.
gestellte Forderung nach Mozart-
ie utopistische Fantasterei verlacht
danke da und dort ausgesprochen,
htigung widersprochen wird. Mit
vir auch die, die Glucks pathetischer
n sein würden. Das scheint ein
hrheit, wie hier nicht weiter dar-
Bis wir diese Sänger haben
chaupt je bekommen), wird noch
ßt es eben auch, Ersatz zu schaffen
Gelegenheiten, Glucksche Opern
eiten vorzubereiten. Der beson-
bdämpfende tragische Stil Glucks
:nde, des Meisters ganze Art in
kennende Arbeit des Regisseurs,
zungen der einzelnen Darsteller
kurz gesagt eine große Summe
m regelmäßigen Arbeitsplane der
:nbaren läßt. Nicht darauf kommt
wieder einmal öfter aufzuführen,
meerscheinung in der Geschichte
t Stile und Geiste seines Werkes

Liebhaber ist bald, wenn auch
Kenner geworden und später,
Schutzherrn der Kunst. Es v
Zwingli gesungen und allerlei
Luthers Musizieren sollte ein
winnen — man darf sagen: f
Viel Förderung wurde ihm
teil. Wir finden in Luthers
Torgauer Kapellmeister, mit
Gesangbuch, das Achtliederbuch
rad Rupf und Ludwig Senfl.
ler ist, obwohl andauernd Ke
Gast. In der „Hauskantorei"
und weltliche Tonkunst eifrig g
teiligung des Hausherrn. It
Schmuck in Haus und Famili
Schule, Kirche und Gottesd
ziehungsmittel für Große und
Doch was daheim Geist uni
der Kirche Weltmission. Luth
musikalische Erbe der alten K
ständnis besessen. Als Dichter
deutsche Gesänge der Alten, i
sondern sie auszubauen und ii
schafft 38 Dichtungen, die, w
ihn an die Spitze der evang
Dichtungen, unter denen Unv
leuchtet. Neuerdings wird nebe
Mannigfaltigkeit des Strophen
der sich wahrhaft schöpferisch
Lieder und seine Gesangbüch
wünschtesten Anhalt zur Betäti
Besitzes wie zur Schaffung u
Es ist richtig, es gab auch

Inhalte des Beethovenschen Kunstwerkes sich selbst und sein eigenes Ringen einbeschlossen wiederfindet.

Je mehr die Geschichte der Menschheit voranschreitet, um so schwerer wird es, die Auswahl aus unserem reichen Kulturgute vorzunehmen, deren Besitz uns vonnöten ist, sollen wir unsere Eigenart in ihren Wurzeln erkennbar halten und in unserem geistigen Besitzstande nicht zurückgehen. Es gibt Kunstwerke, die die Zeiten und den wechselnden Geschmack schon deshalb überdauern, weil sie Erscheinungsformen von nach menschlichem Ermessen unverrückbar feststehenden Organisationen sind. So Palestrinas Messe als der vollendete Typus des Musik-Hochamtes der katholischen Kirche. Vollendet deshalb, weil höchste tondichterische Absicht (die an sich das Gepräge ihrer Zeit trägt) und kirchlicher Zweck in ihr zu einer ein für allemal geschlossenen Einheit verbunden sind. Anders steht es um die weltlichen Tonwerke, die in ihrem Ausdrucke in einem viel höheren Grade zeitlich gebunden sind als die kirchlichen und rein nur für sich selbst eintreten können.

Wie ist es nun da um Gluck bestellt, dessen 130. Todestag wir am 15. November in aller Stille begehen? Besitzen seine Opern den Ewigkeitsgehalt, der über Sein oder Nicht-Sein im lebendigen Bewußtsein der Menschen entscheidet? Gehören die vielen klugen Köpfe, die nachhaltig für des Meisters Werke als ein kostbarstes Gut unserer Bühne einstehen, auch zu den Fanatikern, die unter einer fixen Idee stehen?

Frage man welchen Musiker immer: ihrer ist keiner, der Gluck nicht in Worten höchster Verehrung preise. Und trotzdem
ist der große Reformator der ernsten Opernangfa der Bühne.
der Gegenwart tot. Ein Kü digen verschiedener Kunstanschauung
hin und wieder ein einziges We norar (damit er sich die notwendige
kommt ja kaum etwas in Be Arbeiten bezüglich ihres künstlerischen
ein Werk, das, wenn es auch G prüfte. Nur wertvolle Erzeugnisse
erst begann, doch sie noch ni bei einfacher (was zu wünschen ist)
Vollendung zeigt. Betrachten Druckkosten bezahlt der Komponist,
Bühne liegen, mit den nücht in frei verfügbares Eigentum bleibt.
und nicht mit denen des trun Vertrieb (gibt dazu die Firma) und
Umstände nicht wägt und fü scheiden wie möglich. Nach meiner
keinen Widerstand findet, in abzüglich der üblichen 50 % Wieder-
wo er vor die praktische Lösu Verkaufspreises als Gewinnanteil
durchgeführten Aufgaben gestel zlagen, wenn das Lied, Klavierstück
Theater mit 300 Spielabende ermaßen gekauft wird, bald gedeckt
(eine Ziffer, die reichlich hoch rner Albums", zu welchen sich ähnlich
Abende mag der Oper angeh ereinigen könnten, könnte die Ver-
muß die Bühne als Zugestä ltet werden. Macht der Verband
ein Drittel der leichten Spiel davon Kompositionen Unbemittelter
Operette einräumen. Um le konzerte veranstaltet werden usf.
Abende für die ernste Oper. keit gegeben, daß alle Komponisten,
barsten" Werke, so kommen ich zu Worte kommen, daß das Pu-
lungen Wagners, 10 Mozar ellung zu ihrem Schaffen nehmen
4 Humperdincks, 7 von R. S winne den Urhebern der
und älterer Meister, 5 von Fran en.
6 von Italienern (Verdi), 6, einen Vorschlag zu überdenken, der
Das heißt: die Zahl 100 n irklichen ließe. Vielleicht äußern sich
einer anderen Zusammenstell erfahrene Musikalienhändler) dazu.
besser. Da ist also für Gluck orden, daß man sich ernstlich damit
Nur ein gelegentlicher, wie Kunst und zum Vorteil der Künstler
In den Großstädten liegen Konstantin Brunck.
auch die einzelnen Ziffern h
schieben mögen. Nun ist die *
um für Gluck Platz zu gewin *
Range Thomas' und Genosse Nr. 24 der Schw. M.-Z. mit meinem
e deutschen Künstler" und mit einigen
h u. a. im Briefkasten der N. M.-Ztg.
enlassen mich nicht, an irgend einer
n zu ändern. Ich habe nur einige
n reichsdeutscher, sondern auch von
t Mitteilung davon gemacht worden,
utschen Schweiz wegen der „Kunst-
ndlichkeit herrsche. Es wurden be-
er wahrscheinliche Grund des Ver-
der deutschen Bühne neben der „gefühlvollen" und trivialen Geste ihrer Musik den zugrunde liegenden, arg verschandelten deutschen Dichtwerken verdanken, rücksichtslos beiseite geschoben werden. Ganz gewiß, und das müßte auch selbst dann geschehen, wenn das liebe Publikum noch so sehr darüber zetern sollte. Eine gewisse Erziehung zur Kunst ist möglich, aber nur dann, wenn dem Publikum nicht Gutes und Schlechtes wahllos und in gleichem Maße nebeneinander vorgesetzt, wenn vielmehr das Minderwertige immer weiter zurückgedrängt wird. Das Publikum kann schließlich auch dazu gebracht werden, Gluck zu hören. Sogar dahin, seiner Kunst zu folgen und in ihr mehr als ein Erbstück aus der Väter künstlerischem Hausrate zu sehen. Aber dies doch wohl nur, wenn diese Kunst ihm bis in die letzte Einzelheit stilgerecht durchgearbeitet geboten und von sachverständiger Seite erläutert wird. Ich halte auch das zweite für durchaus notwendig, und glaube, nicht mit dem Hinweise auf bekannte Worte wie dies, daß sich ein Werk echter Kunst von selbst erkläre, widerlegt werden zu können: Glucks Werk ist ganz nur dem verständlich, der im Geiste des 18. Jahrhunderts zu Hause ist. Das will keineswegs besagen, daß des großen Meisters Schöpfungen nur historisches Interesse böten. Aber ihre historische Stellung ist doch mindestens zum Teil auch die Voraussetzung für ihre ästhetische und ethische Bewertung, mag diese auch, an sich betrachtet, außerhalb des historischen Zusammenhangs vorgenommen werden können. Und das, weil eben höchster Ewigkeitswert in Glucks Opernwerken steckt.

Die Frage aber drängt sich auf, ob Glucks Kunst in den Alltagsbetrieb unserer Theater hineinpasse. Ich halte dafür, daß das nicht der Fall ist. Glucks Bedeutung hier darzulegen kann nicht meine Aufgabe sein. Nur ein Punkt sei herausgehoben. Wir alle leiden unter der nach und nach fast ins Pathologische übergreifenden Sucht gewisser schaffender Künstler, ihre Bühnenwerke harmonisch und instrumental klanglich so zu überlasten, daß im Klangbilde allmählich das gegen früher umgekehrte Verhältnis erschienen ist: das Einfache wurde zur Pointe, zu dem, was sich aus der klanglichen Höllenbreughelei heraushebt und als dauernder Eindruck im Hörer haftet. In der
zum ... beschäftigt. ... n oder raffinierten Effekten
fallen. Die kann nur leben und gedeihe jedem Wortausdrucke, jeder
gefördert wird, wozu auch der Kampf mit en möchte, das kaum noch
Kunst gehört. Den will ja auch Herr Leben zu kennen scheint und
wollen wir alle, hüben und drüben. n dessen Entwickelung weiß,
noch wieder zusammenfinden, wie ich h ng von Effekten schlägt ihrer
gemeinsamen Wege sollten unterbleibe hen den Wald vor Bäumen
tracht führen. Zum Schlusse noch eines h der motivischen Kleinarbeit
in Zukunft keine voreiligen Schlüsse rfolg der Sinn für die große
einschränken. Der Brief an uns, in dem verkümmerte (die Bewegung
licherweise „bezahlter Hetzer" bezeichnet romantischen Schule ein) wie
deutscher Seite. Herr Isler nahm da ndigkeit weiser Beschränkung
auf die Stimmung „gewisser kriegführ lnen, jener Ausdrucksmittel,
Sprichwort zu gelten scheine: Bist du n ndung derselben romantischen
Feind," womit nach dem Zusamme und Anhängseln verdanken.
Deutschland gemeint sein konnte. Mit d e im Gefühle der Menschen
Schlußfolgerung. — Auf einen der Nr. ührer zur künstlerischen Be-
losen — gedruckten — Zettel, der sic Abwägen in der Verwen-
schäftigt und eine Deutschland stark be werden. Ein Führer neben
übrigens auf gänzlicher Unkenntnis der sagen, daß ich Glucks Wieder-
sie ist von J. Sch. gezeichnet) gehe ich diesem Endzwecke wünschte.
denn überhaupt vorhabe, in Zukunft e hohen sittlichen Probleme
erörterten Frage keine Beachtung mel Wert für die Gegenwart
nisse eintreten, die das wünschenswert ich an der antiken Gewandung,
n, die nur wenig mit unserem
* iche zu tun haben, in denen
* em Menschlichkeitskerne steckt,
wichtes gegen die zerstörende
— Luise Modes-Wolf ist in H r Kunst nicht entraten sollten.
sangliche Ausbildung erhielt sie in ihre htspunkt. Das Einfache, in
Weidt, dem Bruder der Wiener Kamm und seine Ausdrucksweise
studierte sie bei Frau Röhr-Braynin Musik würde, eroberte unsere
Dr. Reucker in einem Schülerkonzert ur um Regulativ werden können,
Stadttheater in Zürich, wo sie unter be
Publikum als „Elsa" in Lohengrin zur
Nach vierjähriger erfolgreicher Tätigkeit
1914 in den Verband der städtischen
ihrer schönen Stimme und hochstehend
aufrichtiger Wertschätzung erfreut. —
geschmackvolle Kunst von Luise Modes-
nung gefunden.
*
an dem das Kunstschaffen der Gegenwart möglicherweise zur Besinnung kommen und andere Bahnen einzuschlagen versuchen würde. Es wäre ja nicht das erstemal, daß Schwulst und Bombast in ungesuchter Natürlichkeit des Stiles der todbringende Feind erwüchse. Nicht daß Glucks Stil für uns allein maßgebend, das nachzuahmende Beispiel werden sollte, werden könnte! Es gilt nur, lebenbringende Keime aus seiner Kunst zu gewinnen, sie mit dem zu vereinen, was wir aus der Kunst späterer Zeit errungen haben und nicht mehr missen wollen, es gilt, gegen das Uebermaß das Maß zu setzen, gegen die sinnlose Ueppigkeit die künstlerische Beschränkung, gegen artistische Spiegelfechterei die Kunst, die

nicht mehr nur von Tiefe redet, sondern selbst tief und echt ist und im lebendigen Gefühle der Menschen wieder Wurzeln schlagen kann.

Voraussetzung für das alles ist freilich, daß der rechte Mann kommt, der die nach Licht und Sonne, nach großer und reiner Kunst dustige Welt vom Artistenspuk und Schwafel der Gegenwart erlöst. Vorerst zeigen sich nur erst kleine Anzeichen dafür, daß eine neue Kunst auf dem Wege ist, die es zu stärken gilt gegen die modernen Machthaber (der Kunst und der Finanz), die ihr Heil nur in dem sehen, was sie zwar Fortschritt heißen, was aber, gewänne es die unumschränkte Herrschaft, zu einer geistigen Auspowerung des Kunstlebens führen würde. Vor einem solchen Fortschritte möge uns der Genius der deutschen Kunst bewahren! Die neue Kunst, die ich auf dem Marsche sehe, sucht nach einem neuen Melos, nach einem, das selbst wieder Träger des Empfindens ist und eine musikalische Umkleidung erfährt, die nicht nur aus klangspekulativen Ausdeutungen und Untermalungen besteht, bei denen die Phantasie des Hörers zu kurz kommt und seine Verstandskräfte unausgesetzt so stark beschäftigt werden, daß der andere Teil, der wie zum Schaffen, so auch zum Genießen eines Kunstwerkes in Anspruch genommen werden muß, das Herz, das Empfinden leer ausgeht. Herz und Kopf zusammen: das erst gibt die rechte Kunst, den rechten Klang. So ist es auch bei Gluck, mag auch sein Werk für uns vielleicht nicht immer das rechte Verhältnis beider zeigen und der Kopf da und dort an ihm stärkeren Anteil haben — eine Erscheinung, die sich historisch leicht genug durch den Hinweis auf das umgekehrte Verhältnis in der neapolitanischen Oper, die Gluck bekämpfte, erklärt.

Auf dem Weg zu einer Erneuerung unserer Kunstanschauung, also könnte Gluck uns zu einem Führer werden. Im gewöhnlichen Geschäftsgange des Theaters aber möchten wir seine Opern gar nicht sehen. Noch viel weniger als Wagners Parsifal gehören sie da hinein. Sie bieten der Aufführung ganz eigene Schwierigkeiten, die der landläufige Theaterbetrieb gar nicht würde überwinden können. Wie wir kaum noch Sänger besitzen, die Mozart gerecht werden können, so noch viel weniger Künstler, die mit Gluck etwas Rechtes anzufangen wissen. Meine vor Jahren schon aufgestellte Forderung nach Mozart-Sängern ist seinerzeit als eine utopistische Fantasterei verlacht worden. Heute wird der Gedanke da und dort ausgesprochen, ohne daß seiner tiefen Berechtigung widersprochen wird. Mit den Mozart-Sängern hätten wir auch die, die Glucks pathetischer Größe des Stiles gewachsen sein würden. Das scheint ein Widerspruch, ist aber in Wahrheit, wie hier nicht weiter dargelegt werden kann, keiner. Bis wir diese Sänger haben werden (wenn wir sie überhaupt je bekommen), wird noch viel Zeit vergehen. Da heißt es eben auch, Ersatz zu schaffen und Sänger für besondere Gelegenheiten, Gluckſche Opern aufzuführen, nach Möglichkeiten vorzubereiten. Der besondere, alle Leidenschaften abdämpfende tragische Stil Glucks verlangt auch eine eingehende, des Meisters ganze Art in ihrem innersten Wesen erkennende Arbeit des Regisseurs, erfordert besondere Bewegungen der einzelnen Darsteller und der Massen, erheischt kurz gesagt eine große Summe von Arbeit, die sich mit dem regelmäßigen Arbeitsplane der modernen Bühne nicht vereinbaren läßt. Nicht darauf kommt es ja an, irgendwo Gluck wieder einmal öfter aufzuführen, sondern ihn, eine Ausnahmeerscheinung in der Geschichte unserer Kunst, gut und dem Stile und Geiste seines Werkes in jeder Beziehung entsprechend aufzuführen, also alle Faktoren, die sein Werk bedingen, zu erwägen und zu erfüllen. Das ist meines Erachtens nur im Rahmen von Gluck-Festspielen möglich, bei denen die künstlerische Leitung eines wissenschaftlich geschulten Beirates nicht entbehrt. Mozart mag sich, die erforderlichen Kräfte wenigstens annähernd vorausgesetzt, gegen Wagner, Strauß und die gesamte Moderne behaupten, Gluck nimmermehr. Wer seine einfache und erhabene Kunst voll genießen will, muß manchen Anspruch, zu dem uns seine Nachfahren erzogen haben, entbehren können. Umgekehrt aber kann einiges von dem, was uns die Neuzeit gebracht hat, ihr in weitestem Umfange dienstbar gemacht werden. Vor allem die moderne Tanzkunst und die dekorative Ausstattung der Bühne, die endlich auf den rechten Weg gelangt zu sein scheint, den fürchterlichen Kitsch zu bekämpfen, der uns so manches Werk auf dem Theater schon verdorben hat. Der Theaterleiter, der die hier kurz entwickelten Gedanken aufgriffe und zur voll ausgereiften Tat werden ließe, würde sich um unsere Kultur ein hohes Verdienst erwerben.

Luther und die Musik.

Von Julius Smend (Münster i. W.).

Große Gedenktage verleiten nicht selten zu Uebertreibungen. Aber selbst wer sich der äußersten Nüchternheit befleißigt, wird heute dies Urteil gern unterschreiben: Wir wissen von keinem Nichtmusiker, der auf die Geschichte der neuzeitlichen Musik so starken und nachhaltigen Einfluß geübt hätte wie Luther.

Er war ein begeisterter Freund der Töne von Jugend auf. Der Kurrendschüler von Eisenach dankt seiner Verwendung in Straße und Kirche den Eintritt in das Patrizierhaus der Frau Cotta, sowie deren für seine ganze Zukunft wichtige Gunst. Der Mönch empfängt hernach in Erfurt weitere musikalische Uebung und Schulung, in seinen schweren inneren Nöten Trost und Erhebung durch Lautenspiel und Gesang. Der Liebhaber ist bald, wenn auch nicht zum Fachmann, doch zum Kenner geworden und später, was mehr ist, zum mächtigen Schutzherrn der Kunst. Es verdient Erwähnung, daß auch Zwingli gesungen und allerlei Instrumente gespielt hat; aber Luthers Musizieren sollte eine einzigartige Bedeutung gewinnen — man darf sagen: für die weite Welt.

Viel Förderung wurde ihm durch musikalische Freunde zuteil. Wir finden in Luthers Hause Johann Walther, den Torgauer Kapellmeister, mit dem er das erste evangelische Gesangbuch, das Achtliederbuch (1524), herausgab, ferner Konrad Rupf und Ludwig Senfl. Ja, dieser hervorragende Künstler ist, obwohl andauernd Katholik, wochenlang des Hauses Gast. In der „Hauskantorei" wird alte und neue, geistliche und weltliche Tonkunst eifrig gepflegt, unter persönlichster Beteiligung des Hausherrn. Ihm ist die Musik der köstlichste Schmuck in Haus und Familie, die wichtigste Betätigung in Schule, Kirche und Gottesdienst, das allerwirksamste Erziehungsmittel für Große und Kleine.

Doch was daheim Geist und Gemüt erfrischte, gewann in der Kirche Weltmission. Luther hat für das dichterische und musikalische Erbe der alten Kirche feines künstlerisches Verständnis besessen. Als Dichter übernimmt er lateinische und deutsche Gesänge der Alten, um sie nicht nur zu erhalten, sondern sie auszubauen und ins Volk zu bringen. Er selbst schafft 38 Dichtungen, die, wiewohl nicht alle gleichwertig, ihn an die Spitze der evangelischen Kirchenpoeten stellen, Dichtungen, unter denen Unvergängliches durch alle Zeiten leuchtet. Neuerdings wird nebenbei auf die ganz überraschende Mannigfaltigkeit des Strophenbaues aufmerksam gemacht, in der sich wahrhaft schöpferische Kräfte offenbaren. Luthers Lieder und seine Gesangbücher boten den Musikern den erwünschtesten Anhalt zur Betätigung, zur Bewahrung des alten Besitzes wie zur Schaffung und Erwerbung eines neuen.

Es ist richtig, es gab auch in vorreformatorischen Zeiten deutschen Kirchengesang. Aber er besaß kein Heimatrecht im eigentlichen Kultus, kaum daß er sich da und dort einmal an den Hochfesten meldete und durchsetzte. Luthers Tat und Verdienst ist es, daß er den deutschen Volksgesang organisch dem öffentlichen Gottesdienst eingliederte, ihn zum wesentlichen Bestandteil des Ganzen (neben der Predigt) erhob. Und dieser Schritt ist auch der katholischen Kirche Deutschlands zugute gekommen, während die katholischen Romanen bis zur Stunde gottesdienstlichen Volksgesang überhaupt nicht kennen.

Luthers eigenste Schöpfung ist der protestantische Choral. Damit ist das wichtigste gesagt. Von hier aus wird sein maß-

gebender Einfluß auf den kirchlichen Vokalstil des 16. und 17. Jahrhunderts, auf die Entwicklung der Orgelmusik, mittelbar auf die gesamte neuere Tonkunst verständlich. Sicherlich ist auch seine Bibelübersetzung mit in Anschlag zu bringen. Ihre lockende, anregende und begeisternde Einwirkung auf die Komponisten von vier Jahrhunderten kann gar nicht hoch genug geschätzt werden. Man vergleiche nur einmal den Eindruck Händelscher, aus dem Englischen ins Deutsche übertragener (obendrein zwiespältiger) geistlicher Texte mit dem der Textgrundlage bei denjenigen Tonmeistern, die sich an Luthers Bibel anschließen! Aber wenn man sich schon, z. B. von Heinrich Schütz an bis zu Johannes Brahms und Max Reger, eine deutsche Kirchenmusik ohne den wunderbaren Rhythmus und Klang der Lutherbibel gar nicht denken kann, wie groß und tief ist erst der Einfluß des Lutherchorals, seiner Festigkeit und Feierlichkeit, seiner heldenhaften Kraft und volkstümlichen Innigkeit für alle Folgezeit geworden! Was hat allein ein Richard Wagner zur Verherrlichung des evangelischen Kirchenliedes gesagt!

Luthers tonkünstlerische Gabe und Sendung hat aber niemand deutlicher erkannt und kräftiger besiegelt als Johann Sebastian Bach. Ist Luther der vorahnende Ahnherr des großen Thomaskantors gewesen, so ist dieser schlechthin der zweite Luther, der Luther der Musikgeschichte, geworden. Wissenden tut nicht not zu sagen, daß der Choral der deutschen evangelischen Kirche, nach Text und Ton ein unabsehbar reicher Schatz, die Grundlage der Bachschen Tonkunst ist. Auf eine wie mannigfaltige Weise aber Bach den Choral zum Anhalt seiner Schöpfungen erwählt und ihn damit verherrlicht hat, soll hier nicht ausgeführt werden. Nur das sei hervorgehoben, wie sich in Orgelwerk, Chorsatz, Kantate die Meisterschaft Bachs dort am gewaltigsten ausreckt, wo es ein Luther-Lied zu verwerten gilt. Wie diese beiden in ihren persönlichen Eigenschaften und in ihrer Künstlerschaft überraschende Aehnlichkeiten, ja ein inniges Ineinandergreifen ihrer Lebensinhalte aufweisen, so hängt auch ihre Weltbedeutung aufs engste zusammen.



Martin Luther.
Nach dem Cranachschen Bilde.

Ist das aber wahr, dann ist Luther an der Gesamtgeschichte der neueren Musik wenigstens mittelbar aufs allerstärkste beteiligt. Nennt man Bach den Vater der neuzeitlichen Tonkunst, so ist der Zusammenhang der Dinge ohne weiteres klar. Auch Nichtprotestanten werden das Andenken des Reformators in dieser Beleuchtung gern sehen und ehren.

Die Einzelfrage, ob Luther Melodieerfinder gewesen, ist vergleichsweise unwichtig. Sie wird noch immer verschieden beantwortet. Daraus, daß er nachweislich aus den Partes seiner Hauskantorei eine Partitur herstellen und eingeschlichene Fehler auf diesem Wege beseitigen konnte, darf man nicht zu weitgehende Schlüsse ziehen. Wie man weiß, hat dazumal die Gabe, Singweisen zu erfinden, nicht hoch im Preise gestanden. Otto Richter veröffentlichte vor kurzem die Motette Non moriar, sed vivam, die nach Zeugnissen aus dem 16. Jahrhundert von Luther auf der Koburg geschaffen sein soll. Selbst wenn aber diese Ueberlieferung stimmt, ist die Streitfrage damit natürlich nicht erledigt. Alfred Heuß hält noch heute daran fest, daß die Melodie „Ein' feste Burg" Luthers eigene Tat sei. Beweise gibt es auch in diesem Falle nicht.

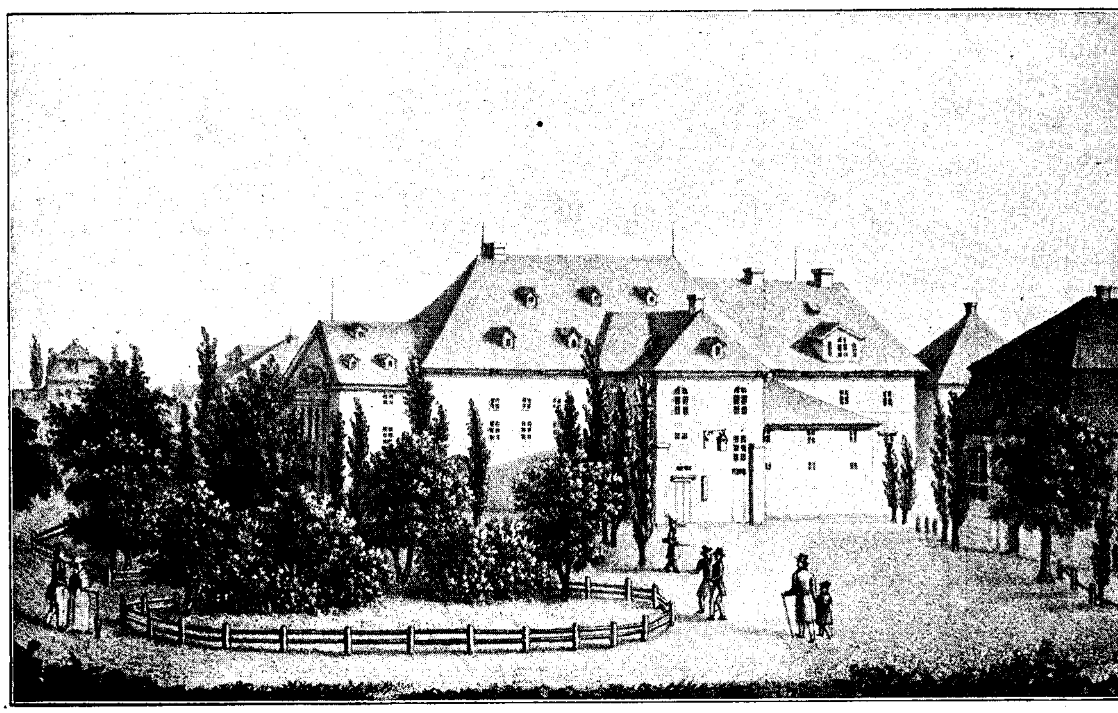
Auf alle Fälle ist Luthers Verdienst um die Tonkunst von der Entscheidung in dieser Frage ganz unabhängig. Doch wolle man immer im Sinne behalten, daß der Reformator uns noch einiges andere hinterlassen hat als das Gedächtnis eines durch und durch musikalischen Menschen, ja auch mehr als das eines gewaltigen Sprachschöpfers und Dichters. Man wird es nicht unangemessen finden, wenn wir zum Schlusse ihm selbst das Wort geben, daß er uns sage, was ihm die Welt der Töne gewesen ist.

„Ich wollt wahrlich, daß alle Christen den teuern, werten, hohen Schatz, die liebe Musika mein ich, so Gott uns Menschen gegeben, ja lieb und wert hielten; denn es ist ein solch herrlich Kleinod, daß ich nicht weiß, wo ich's nehmen soll, davon wie sich's gebührt zu reden. Ist doch nichts auf Erden, das nicht seinen Klang hat. . . . Ueber das alles aber hat Gott die Menschen mit dieser Kunst begnadet, daß nichts dagegen zu rechnen ist, wenn eines Menschen Stimme erklinget.... Die edle Musika ist nächst Gottes Wort der höchste Schatz auf Erden. Sie regiert alle Gedanken, Sinn, Herz und Mut. Willst du einen Betrübten fröhlich machen, einen frechen, wilden Menschen zäumen, daß er gelinde werde, einem zaghaftigen einen Mut machen, einen Hoffärtigen demütigen u. dergl., was kann besser dazu dienen denn diese hohe, teure, werte und edle Kunst? .... Auch ich nicht der Meinung bin, daß durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche (Schwärmer) vorgeben, sondern ich wollt alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat ... Wo aber die natürliche Musika durch die Kunst geschärft und poliert wird, da sieht und erkennt man erst mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musika, in welcher vor allem das wohl zu verwundern ist, daß einer eine schlichte Weise, den Tenor, daherfinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte, einfältige Weise gleich als mit Jauchzen rings herum spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleichwie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfahen. Wer dem ein wenig nachdenkt und es nicht für ein unaussprechliches Wunderwerk hält, der muß wahrlich ein grober Klotz sein und ist nicht wert, daß er ein Mensch heiße, und sollte nichts anderes hören denn der Esel und Säue Gesang und Musika. . . . Die Musika ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie. Ich wollt mich meiner geringen Musika nicht um was großes verzeihen. Vor allem soll man die Jugend stets zu dieser Kunst gewöhnen; denn sie macht feine, geschickte Leute."

Hundert Jahre Leipziger Stadttheater.[1]

Von W. Nagel (Stuttgart).
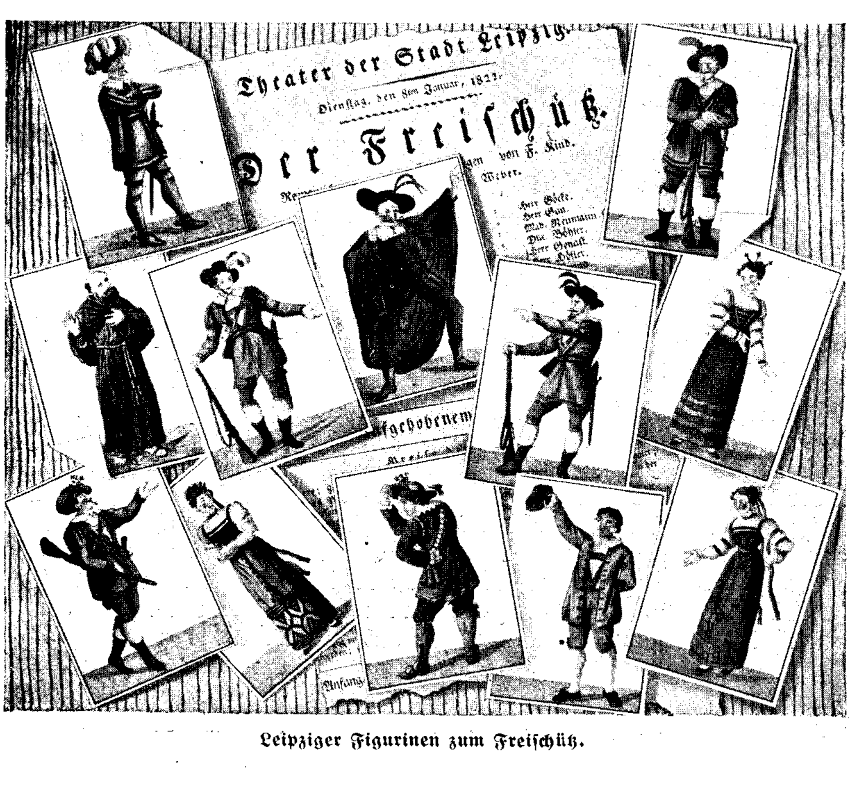
In elf Kapiteln erzählt Fr. Schulze in einer kürzlich ausgegebenen Schrift die Geschichte des bekannten Theaters, das vor wenigen Wochen eine schön verlaufene Jubiläumsfeier beging. Schulzes die Einzelheiten sorgfältig aufdeckende Arbeit ist gut, wenn auch sachlich-nüchtern geschrieben. Wer Theaterklatsch und Anekdotenkram in ihr suchen wollte, würde nicht auf seine Rechnung kommen. Manches wird die Einzelforschung noch zu Schulzes Thema zu sagen haben; in der Hauptsache aber hat er es erschöpft. In einer Weise, die ihm Dank sichert. Ins Jahr 1796 fällt der Erwerb eines in Privatbesitz befindlichen, 1766 erbauten Komödienhauses durch die Stadt Leipzig. Das bedeutete noch keine Selbständigkeit des Theaterbetriebes, da die Bühne in Verbindung mit dem Dresdener Hoftheater in der Form bestehen blieb, wie sie 1777 auf kurfürstliche Anordnung eingerichtet worden war. Damals leitete P. Bondini, der italienische Operndirektor, auch eine deutsche Singspielgesellschaft, die im Sommer in Leipzig, im Winter in Dresden spielte. Damit wurde aber das künstlerische Interesse Leipzigs nicht vollauf befriedigt und so konnte noch eine zweite ähnliche Gesellschaft (unter Franz Seconda) ihr Brot finden. Auch sie spielte abwechselnd in beiden Städten. Dadurch allein waren schon allerlei Reibungsflächen, die zu Angriffen gegen die Einrichtung führen mußten, gegeben. Goethe war kein Freund des „Naturalism" der Secondaschen Schauspieltruppe. Ihre Opernleistungen hatten keinen hohen Kunstwert. 1814 wurde Secondas Privileg durch die von den Verbündeten eingesetzte Regierungsbehörde aufgehoben und die Schauspielgesellschaft mit der Dresdener italienischen Oper zu einer Staatsanstalt vereinigt, die fortan an Dresden gebunden blieb. Wenigstens theoretisch. Denn zunächst blieb es in der Praxis beim alten: Seconda spielte auch weiter in Leipzig. Immerhin kristallisierte sich aus den Erörterungen die Erkenntnis heraus, daß diese Verhältnisse Leipzigs als einer Stadt von so großer theatralischer Vergangenheit nicht würdig wären. Ein Theater, das vorwiegend den Messe-Besuchern ergötzliche Unterhaltung bot, wurde nicht für voll genommen. Das, was einsichtige Bürger wünschten, war: ein Theater zu erhalten, das der einheimischen Bevölkerung zu einem Bildungsmittel werden konnte. Die Frage der finanziellen Ablösung Dresdens erledigte sich unschwer und schließlich überließ der Rat das Theater dem „Theaterverein" und dessen Obmann, Dr. K. Th. Küstner, dem ersten Direktor, nachdem der Theaterverein kaltgestellt worden war. Das geschah 1819. Leipzig hatte damals etwa 35 000 Einwohner. Die Garnison war klein. Sie zählte unter sich nur 19 Offiziere. Als Besucher des Theaters kamen der Kaufmannstand und die gelehrten Kreise in Betracht. Küstner, 1784 in Leipzig geboren, war ein tüchtiger Kopf. Ihm verdankte die Leipziger Bühne einen bedeutsamen Aufschwung. Auch für praktische soziale Arbeit hatte er Verständnis (Begründung einer Pensionskasse). Sein Personal zählte 165 Mitglieder. Der Oper stand drei Achtel des Spielplanes zur Verfügung. Hauptsächlich wurden Werke von Winter, Himmel, Schenk, Dittersdorf, Weigl, Gyrowetz und Mozart aufgeführt. Dann schlug der „Freischütz" gewaltig wie überall ein und ihm schlossen sich Werke Beethovens, Glucks, Spohrs, Marschners, Rossinis, Spontinis, Boieldieus, Cherubinis, Méhuls neben den Liederspielen Kauers, Holteis, Angelys und anderer an. Im Schauspiel überwogen Schiller, Goethe, Shakespeare, die führenden Namen der Sturm- und Drangzeit, dann kamen Grillparzer und der rührselige Raupach an die Reihe. Unter den Sängern finden wir die Sessi-Neumann, Kathar. Kanz (Canzi), die Tochter von Goethes Euphrosyne Corona Werner-Becker, als Schauspieler seien genannt: Emil Devrient, Genast, W. Stein, Jul. Koch. Musikdirektor war Friedrich Schneider, ein guter Organisator und als Schöpfer seines Weltgerichts-Oratoriums berühmt. Er ging im Jahre 1821 als Hofkapellmeister nach Dessau. Dekorationsmaler war zuerst Siegert. Ihm folgte 1823 Ferd. Gropius. Berlin wurde mit seinem Erscheinen vielfach vorbildlich. Vortreffliches leistete auch der Theatermeister Hock, der 1822 aus Wien kam. Die Eintrittspreise bewegten sich zwischen 16 und 4 Groschen für die gewöhnliche Zeit, steigerten sich aber während der Messe bis zu einem Taler. Die Vorstellungen begannen in der Regel um 6 Uhr. Schwere Tage kamen auch für das Theater mit der wirtschaftlichen Krise von 1824, die den Fall großer Handelshäuser herbeiführte. Küstner zog aus ihr und anderem seine Folgerungen rechtzeitig und erneuerte seinen Kontrakt 1828 nicht mehr.



Das alte Leipziger Stadttheater um 1830.

[1] Hundert Jahre Leipziger Stadttheater. Ein geschichtlicher Rückblick von Friedrich Schulze. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1917.

Nach allerlei Zwischenleitungen und Notbehelfen nicht immer glücklicher Art übernahm der Regisseur Clemens Remies die Leitung des Theaters. Schauspiel und Oper (besonders Aubers „Stumme von Portici“ erregte Jubel) leisteten Ausgezeichnetes. Aber am Ende von Remies Tätigkeit stand ein großes Defizit, am Ende kein Wunder bei 17 neuen Opern, 54 neuen Schauspielen, 31 Opern und 108 Schauspielen in Neueinstudierung und 18 neuen Balletten! Das bedeutete freilich im Jahresdurchschnitt von 24 Werken gegen 40 unter Küstners Leitung einen starken Abstieg. Weniger aber als durch die Neuaufführungen wurde die Kasse durch die Teilnahmlosigkeit des Publikums der Zeit in Mitleidenschaft gezogen: die Spannung der Tage entlud sich auf politischem Gebiete und wirtschaftliche Fragen von einschneidender Bedeutung wie die Eisenbahnfrage und die des Zollanschlusses erforderten zuviel Teilnahme, als daß das Theater unter ihr nicht hätte leiden sollen. — Als Dresden den Kontrakt mit Leipzig 1831 löste und die Direktion an F. Sebald Ringelhard (geb. 1785) überging, hieß es, von vorne anzufangen. Aber Ringelhard brachte das Leipziger Theater in seiner 12 Jahre währenden Tätigkeit besonders in bezug auf die Oper beträchtlich in die Höhe, trotzdem seine früheren theatergeschäftlichen Erfahrungen nicht die besten waren. Umfang und Gliederung des Personals blieben bestehen. 13 Mitglieder des Ensembles, unter ihnen der Musikdirektor, hatten ein Jahreseinkommen von 600—1000 Talern. Der erste Tenor Eichberger, den der junge Wagner gerühmt hat, bezog 1800 Taler, die größere Hälfte des Ensembles blieb unter 50 Talern in ihrem monatlichen Bezuge. Ein Grundsatz Ringelhards war, wo es nur immer anging, zu sparen. Daraus ergaben sich zum Teil berechtigte Angriffe durch die Presse. Die Hoftheater nahmen die besten Kräfte fort, Leipzig hatte oft das Nachsehen. Gut paßte zu Ringelhard sein Musikdirektor Ferdinand Stegmayer, ein frischer Dirigent, den Schumann einen „herrlichen Musikmenschen“ nannte, der aber als Mensch ein weniger gutes Epitheton ornans verdiente. Ihm folgte Heinrich Beck, neben dem sich der Chordirektor Joh. Dan. Baldenecker als Schöpfer melodramatischer Musik hervortat. Als Regisseure waren Franz Hauser und die Freunde Lortzing und Phil. Reger tätig. Unter dem Personal finden wir den Bassisten August Kindermann, dessen Tochter Hedwig 50 Jahre später die erste Leipziger Isolde und Brünnhilde war, während er selbst der erste H. Sachs in Lortzings Oper war, die Pichl-Flache, Nina, Henriette Sontags Schwester, die treffliche Löw, Mutter Lilli Lehmanns, die vorzügliche Soubrette Caroline Günther-Bachmann, den ersten Leipziger Van Bett, Berthold. Der Tenor Eichberger wurde durch Maria Heinrich Schmidt abgelöst. Jener war ein unvergleichlicher Masaniello, dieser, der stimmlich nicht an ihn heranreichte, überragte ihn an Vielseitigkeit und beherrschte tragische und komische, sentimentale und naive Rollen gleich gut. Ringelhards weitaus bedeutendstes Mitglied war Albert Lortzing, der treffliche und nie genug zu würdigende. Genie und Philister! Als Sänger, Schauspieler, Regisseur und Kapellmeister war er tätig und von Leipzig gingen seine Opern aus. Sie gepflegt zu haben, darf Ringelhard als höchstes Verdienst angerechnet werden. Daneben wirkte er durch Bellinis Norma und Romeo, durch Aubers Maskenball und des heute als Komponist verschollenen Lobe „Fürstin von Grenada“. Meyerbeers „Robert“ und „Die Hugenotten“ fanden ihr Publikum, Mozart trat in den Hintergrund, wie auch die romantische Oper. Bezeichnend für Ringelhards Amtsführung war, daß er für das Theater als Bildungsanstalt nicht genügenden Sinn hatte und die Anfänger bevorzugte. Mag es auch wirtschaftliche Entschuldigungen dafür geben, so wirkt doch ein solches Prinzip auf die Dauer schädigend auf den Spielplan ein. Immer mehr zeigte sich des Direktors Bestreben, zugunsten der Kasse zu wirtschaften. Das brach ihm schließlich den Hals und es wurde ihm für 1842 der Vertrag gekündigt. — Höheren Zielen strebte das Leipziger Theater wieder zu, nachdem der Arzt Dr. C. Christian Schmidt die Leitung übernommen hatte. Leipzig war mittlerweile ein Mittelpunkt des modernen literarischen Lebens und die Forderung, daß die Bühne in höherem Maße als bisher Kunstanstalt werden müsse, allgemeine Ansicht geworden. Ein Aufsatz der „Zeitung für die elegante Welt“, der wohl von Laube herrührt, formuliert sie dahin, daß es nicht angehe, im Theaterleben an die Stelle von Geist und Talent „die blanke Oekonomie“ zu setzen. Das war auch die Meinung des Enthusiasten Schmidt, der als Regisseur den verständigen und bedeutenden Heinr. Marr, als Dirigenten Lortzing, später Stegmayer und endlich J. Rietz neben sich hatte. Der Oper wurde jetzt nur ein Sechstel des Spielplans eingeräumt und sie umfaßte deutsche Arbeiten von Mozart bis Lortzing und Flotow neben den „besseren“ Italienern. Mendelssohns Einfluß verhinderte aller Wahrscheinlichkeit nach die Aufnahme Wagnerscher Partituren. Reichhaltiger und bedeutender war der Schauspielplan: Hebbel, Gutzkow, Laube, Bauernfeld, Freytag, die Birch-Pfeiffer u. a. kamen ausgiebig zu Worte. Von 1845—48 wurden bei 896 Vorstellungen 100 Növitäten und 105 Neueinstudierungen herausgebracht. Vor allem erstrebte Schmidt gute Klassiker-Vorstellungen. Das war nicht der einzige Punkt, in dem Schmidt gegen den Theaterpöbel zu regieren suchte und so mußte er schließlich trotz allem seinem Idealismus und Enthusiasmus erliegen und sich finanziell erschöpfen. Das war schon vor Ausbruch der politischen Unruhen des Jahres 1848. Er ging nach Amerika, wo er, in der Nähe von Newyork, am 13. Juni 1855 gestorben ist. — Die Leitung der Leipziger Bühne ging nun auf einen Dresdener, Bernh. Rud. Wirsing, der bisher in Magdeburg tätig gewesen war, über. Er schuf ein Ensemble anständiger Mittelmäßigkeit, verwarf alles Virtuosentum und verschmähte so den billigen Triumph. Besaß er Ueberblick und sogar künstlerisches Verantwortlichkeitsgefühl, so mußte sich doch das alles dem geschäftlichen Maßstabe unterordnen und fügen. Das Opernrepertoire zu charakterisieren, genügen wenige Namen: Schumann (Genovefa), Wagner (Lohengrin, Tannhäuser, Holländer), Verdi (der Mißtrauen begegnete), Meyerbeer mit dem enthusiastisch aufgenommenen Propheten, Offenbachs Orpheus, Gounods Faust. In die Zeit von Wirsings Direktionstätigkeit fällt



Leipziger Figurinen zum Freischütz.

die Erbauung des „Neuen Theaters", für dessen Grundstock der Kramermeister Fr. Aug. Schumann ein Legat von 60 000 Talern gestiftet hatte. Mit dem neuen Unternehmen drohte Wirsing schwere Konkurrenz. Er nutzte den Zufall, der sich ihm in einer Berufung nach Prag bot und reichte 1863 für das folgende Jahr seine Entlassung ein. War seine Tätigkeit in Leipzig auch keineswegs im künstlerischen Sinne bahnbrechend, so gebührt ihm doch das Verdienst, in ungünstiger Zeit die Theaterverhältnisse gefestigt zu haben. — Sein Nachfolger war Th. von Witte, den eine glückliche Hand beim Engagement seiner Opernkräfte und Schauspieler leitete: Ferd. Groß, Marie Lehmann, Lillis Schwester, Minna Peschka-Lentner, die Schauspieler Claar, Barnay usw. Meyerbeers Afrikanerin fand offene Herzen, Reinecke, Abert u. a. wurden wohl aufgenommen. Hebbels Nibelungen und gute Shakespeare-Aufführungen machten viel von sich reden. In voller Blüte stand Bendixens Lustspiel. Mängel des Spielplanes wurden schließlich für Witte der Fallstrick. Bereits 1868 trat er zurück. Heinrich Laubes, seines Nachfolgers, Amtsführung bildete nur eine kurze Episode, während deren „Rienzi" und Holsteins „Haideschacht" u. a. aufgeführt wurden. Laube fehlte es an geschäftlicher Sicherheit und er fiel bösem Parteihader zum Opfer. Ihn ersetzte Friedr. Haase, der der Oper ein Drittel des Spielplanes zuwies. Während seiner Direktionsleitung wurden „Die Meistersinger" zuerst gegeben, H. Goetz, Kretzschmer und andere Komponisten tauchten auf. Die Förderung, die die Oper unter seiner Direktion fand, kam auch noch der nachfolgenden Zeit zugute. Während August Försters und Angelo Neumanns Theaterleitung kam Wagners Ring zur ersten Aufführung in Leipzig, 1882 folgte Tristan und Isolde. Von bekannteren Komponisten wurden Klughardt, Brüll, Goldmark mit mehreren Werken den Leipzigern bekannt gemacht. Schulzes Schrift verfolgt schließlich noch die Aera Staegemann (gest. 1905), den Robert Volkner ablöste. Ihm wurde Nikisch als Leiter von Oper und Operette beigegeben. Volkner ging 1910 als Intendant nach Frankfurt a. M. (bis 1917), worauf die Leitung der Leipziger Bühne an Max Martersteig überging.

Die flüchtige Uebersicht über den Inhalt von Schulzes theatergeschichtlicher Arbeit soll einen ungefähren Begriff von dem geben, was der Leser finden zu hoffen darf: eine auf Grund emsiger Studien erwachsene Darstellung der Geschehnisse und des Wesens ihrer Träger, keinerlei Theaterklatsch und Skandal. Daß Schulze deren Behandlung ängstlich aus dem Wege geht, gereicht seinem Buche nicht in letzter Linie zum Vorteil. Es sei der Beachtung unserer Leser nachdrücklich empfohlen als ein zuverlässiger und die kulturellen Zusammenhänge betonender Führer durch eine Zeit der Theatergeschichte, die dem Bühnenleben gewaltige Werte gebracht hat.



Leipziger Figurinen zu Oberon.

„Einer und bald Keiner."[1]

Von Arnold Koeppen (Pyritz).

Der alte Ausspruch Pommerania non cantat hat sich reichlich überlebt. Wie auf dem Gebiete der Dichtung, hat er auch auf dem der Musik seine Geltung — falls er sie übrigens jemals in nennenswertem Maße besessen — gründlich verloren. Dazu sind denn doch, wie schon ein flüchtiger Umblick zur Genüge lehrt, gar zu viele hervorragende Meister in ihrer Kunst im Pommernlande geboren, haben dort ihre Entwickelung durchgemacht, ihre besten Kräfte aus heimatlichem Boden gesogen und schließlich ihre Schaffenskraft und ihr reiches Können restlos in den Dienst ihrer Heimatprovinz gestellt. Vielfach natürlich, je nach der Größe ihrer Kunst und der Stärke ihrer Begabung, haben die Wellenkreise ihres Wirkens nicht wenig die Grenzen jenes engen Bezirkes weit hinter sich zurückgelassen. Es soll heut nicht darauf ankommen, was leicht wäre, durch Aufzählung vieler Namen dieser Behauptungen Richtigkeit zu erweisen, heut gilt es nur, eines dieser auserwählten Großen, denen dies Wirken in die Ferne in weitestem Maße gelungen ist, zu gedenken: des Prof. Dr. C. Ad. Lorenz (Stettin). Wer sich der Aufgabe unterzieht, eine Geschichte der Oratorienmusik zu schreiben, darf, wenn er die besten, erfolgreichsten Komponisten auf diesem Gebiete nennen will, den Namen Lorenz nicht vergessen. Aus der glänzenden Reihe seiner Oratorien würden allein „Die Jungfrau von Orleans" und „Das Licht" genügen, um ihm einen Ehrenplatz unter den wenigen Auserwählten zu sichern. Womit nicht gesagt sein soll, daß dieser Zweig seiner edlen Kunst allein des Meisters Schaffenskraft restlos aufgebraucht hätte. Auch auf dem Gebiete der großen Oper, des ein- und mehrstimmigen Liedes, der Chöre, Motetten usw., überall hat sich Lorenz mit reicher Begabung und vielem Glück versucht und Gediegenes — von bleibendem Werte — geschaffen.

Vor sieben Jahren hat der geniale Nachfolger Karl Loewes, des berühmten Balladenkomponisten, den Dirigentenstab des Stettiner Musikvereins in die Hände Wiemanns gelegt und ist aus allen seinen Aemtern, deren Verwaltung eine gewaltige Arbeitskraft erforderte, geschieden. Weisen Sinnes hat er den richtigen Augenblick dazu nicht vorübergehen lassen. Denn nur so konnte er sich den nötigen Rest von Lebenskraft hinüberretten in die Zeit, die wir einen goldenen Lebensabend zu nennen pflegen. In stillen beschaulichen Stunden seiner Mußejahre hat der rüstige Greis nun Zeit und Kraft darauf verwendet, die arbeits-, kampf- und siegreichen Jahrzehnte seines Lebens an seinem Geiste vorüberziehen zu lassen und die Fülle der ihm zuströmenden Gedanken und Erinnerungen festzuhalten in einem Buche der Erinnerung, das — von seltener Schönheit — zu rechter Zeit[1] als ein Vermächtnis in die Hände derer gelegt werden kann, denen der Meister auf ihrem Lebenswege als Freude-, Trost- und Segenspender,

[1] Ein Erinnerungsbuch von Prof. Dr. C. Adolf Lorenz (Stettin), Max Mallin, Stargard i. Pom. Preis 4 Mk.

[1] C. Ad. Lorenz hat kürzlich sein 80. Lebensjahr vollendet.

als Freund, Förderer, Mahner und Berater mit Eckarttreue zur Seite gestanden hat. In stolzem, wohlberechtigtem Selbstbewußtsein und in tiefer, stiller Resignation zugleich hat Lorenz seinem Erinnerungsbuche den ergreifenden Titel „Einer und bald Keiner“ gegeben.

Lorenz gehört zu den Menschen, die die Regeln, die sie andern geben, auch selbst befolgen und nie mehr vom Nächsten verlangen, als sie selbst zu tun und geben mächtig und willens sind. Er gibt mit geradem Worte und ohne Scheu seiner Meinung, seinem Urteile Ausdruck und fürchtet ebenso an einer ausgesprochenen Lüge zu ersticken, wie an einer heruntergeschluckten Wahrheit. Er gehört schließlich zu denen, die immer zwischen lumpenhafter Bescheidenheit und übler Anmaßung die goldene Mitte zu halten verstanden haben.

Die hervorragende musikalische Begabung des Komponisten Lorenz finden wir vorbereitet in seinen Vorfahren. Der Urgroßvater ist städtischer Musikdirektor in Schönfließ gewesen. Der Großvater, zuerst als Lehrer an einem Berliner Gymnasium, dann als Konrektor in Treptow a. R. tätig, war, wie Lorenz selbst von ihm sagt, „ein tüchtiger Musiker, spielte vorzüglich Orgel, Klavier und Geige, komponierte Kantaten für kirchliche Feiern, schrieb Präludien für die Orgel, die auch im Druck erschienen sind, und hat eine Anzahl hübscher Lieder hinterlassen.“

Und vom Vater heißt es, „er wäre gern ein Musiker geworden, der Großvater gestattete es nicht. Er habe in seiner geliebten Kunst nichts erreicht und wolle nicht, daß sein Sohn in einer brotlosen Laufbahn verkümmere. Nur das Geigenspiel ließ er ihn erlernen.“ In Wellenlinien zur Höhe hinauf — das ist also der Weg der musikalischen Begabung in der Familie Lorenz. Es ist von eigenartigem Reize, festzustellen, daß hier — wie auch in vielen ähnlichen Fällen — die Vorfahren die Ouvertüre, das Präludium zu dem herrlichen Werke sind, das der Sohn darstellt. — C. Adolf Lorenz ist als einziger Sohn des Rechtsanwalts Lorenz am 13. August 1837 in Köslin geboren. Hinsichtlich der geistigen Mitgabe der Eltern an die Kinder war die Mutter, eine Tochter des Konsistorialrats Wichmann in Köslin, für den Sohn eine treffliche Ergänzung des musikliebenden Vaters. Lorenz sagt von ihr: „Musikalisch war sie nicht, für Poesie dagegen hatte sie größtes Interesse, deklamierte vortrefflich, und meine Neigung für Astronomie stammt von ihr.“ Schon früh regte sich in dem Knaben die Vorliebe für Musik. „Daß ich jemals fleißig in der Schule gewesen wäre“, bekennt er, „kann ich nicht behaupten, . . . dagegen phantasierte ich von meinem fünften Jahre an schon frei auf dem Klavier und liebte mein Instrument so schwärmerisch, daß mein Vater mir, als wir im Bade waren und ich nach überstandenen Masern bat, mir das Piano nach dem Strande kommen zu lassen, sofort meinen Wunsch erfüllte.“

Als Lorenz neun Jahre alt war, hatte er sich eines Tages Loewes Schulgesanglehre gekauft und durchblätterte, die Straße entlang wandernd, das Buch. „Könntest du doch das werden, was Loewe ist!“ — Wie wunderbar ist doch der Knabenwunsch in Erfüllung gegangen! Die Erinnerungen des Knaben an das Gymnasium sind — wie häufig — leider recht trüber Art; an kindheitverbitternder Arbeit scheint auch dort damals viel geleistet zu sein. —

Die musikalischen Darbietungen in Köslin standen durchaus nicht auf der Höhe; entschädigt wurde des Knaben Hunger nach guter Musik durch des Vaters Vorliebe für Webers Freischütz, dessen Klavierauszug er von Anfang bis zum Ende durchspielen mußte. Bezeichnend für Lorenzens Musikauffassung ist das Urteil, das er auch jetzt noch über die Oper fällt. Er sagt: „Kommt es von der Jugendbekanntschaft mit dieser Oper, daß mir ihre Melodien so lieb sind? Nein, sicherlich nicht allein! Diese Melodien sind bei aller volkstümlichen Einfachheit so vornehm und eigenartig, daß sie nie verblassen werden, ihre Schönheit wird fortwirken.“ Mozarts „Don Juan“, den der Knabe auch spielen mußte, kam ihm nicht so nahe.

Im Herbste des Jahres 1853 wurde der Vater als Regierungsrat nach Stettin berufen. Als Sekundaner trat nun der Sohn in das Marienstiftsgymnasium ein, dessen Schülerchor unter des bekannten Graßmann Leitung bald die ersten Quartette des jungen Komponisten zu Gehör brachte. Ein Gesangverein desselben Leiters führte auch ein Klavierkonzert und ein Streichquartett des Schülers auf.

So waren die ersten Erfolge schon errungen, die ersten Sprossen auf der Ruhmesleiter erstiegen, als 1857 nach bestandenem Abiturientenexamen der junge Lorenz die Berliner Universität bezog. In dreijähriger fleißiger Arbeit waren in Stettin neben der Schularbeit unter Musikdirektor Triests Leitung die Harmonielehre, die Lehre vom Kontrapunkt und die Instrumentationslehre bewältigt. „Alle Stimmen melodisch zu schreiben“, war schon hier sein Hauptbestreben. Seine musikalischen Lehrer und Leiter wurden in Berlin Dehn und Kiel. Besonders letzterer ist auf die musikalische Auffassung des Meisters von entscheidendem Einflusse gewesen.

Wenn wir Kiels Erörterungen über Musik, die Lorenz seinem Buche zum Teil in wörtlicher Rede einverleibt hat, mit dem musikalischen Glaubensbekenntnis seines Schülers vergleichen, so tritt die Uebereinstimmung der Auffassungen mit überraschender Klarheit zutage. Leider war es nicht mehr möglich, dieses charakteristische Bekenntnis dem Erinnerungsbuche noch hinzuzufügen, und so möge es wenigstens auszugsweise hier Platz finden. Lorenz sagt: „Die musikalische Kunst hat sich dem Wesen des wahren Kontrapunktes mehr und mehr abgewandt; der heutige Komponist ist Harmoniker, denkt akkordisch, seine Polyphonie bildet sich aus Durchgangs- und Wechselnoten. Die Diatonik, welche herrschen sollte, weicht zurück, die Chromatik überwuchert. Zum Teil dadurch werden die Motive unbestimmt, die Kontraste schwinden, den Werken fehlen die festen Grundpfeiler. Farbenpracht überwiegt, die scharfe, wohlgegliederte Zeichnung vermissen wir. Es fehlt die edle, ebenmäßig dahinfließende Melodie, der Ausfluß schöpferischer Begabung. Im Gesange ist an ihre Stelle die deklamatorische Phrase getreten, in die dominierende Begleitung hineinkomponiert. Der Chorsatz ist unrein und infolge des Vorherrschens der Chromatik nicht selten künstlerisch unausführbar ... Alle oben angedeuteten Auswüchse werden schwinden — jede große Neubewegung hat sie — die musikalische Kunst wird wieder, und sicherlich mit Gewinn, in natürlichere Bahnen kommen; die Programm-Musik wird zusammenschrumpfen (am wenigsten steht der Musik die Allegorie an), das musikalische Philosophieren wird aufhören.“ Es wird schwer, sich von dem fesselnden Buche freizumachen. Wie Lorenz allmählich im Kunstleben Berlins festen Fuß faßt, wie er nach kurzer Tätigkeit in Stralsund als Lehrer und Dirigent zu langer, reichgesegneter Tätigkeit nach Stettin berufen wird, das alles ist in so anziehender Weise vorgetragen, daß auch der Nichtmusikkenner mit hohem Genuß von Seite zu Seite eilen wird.

Daneben geht der gewissenhafte Bericht von seinem ehrlichen künstlerischen Ringen als Komponist (außer den schon erwähnten seien nur noch die Chorwerke „Otto der Große“, „Winfried“, „Krösus“ und „Golgatha“ genannt), von seinen vielseitigen Plänen und Arbeiten, seinem Streben und Hoffen, seinem Erreichen und Entsagen. Dazwischen ranken sich in lyrischen Tönen die Erinnerungen an die Stunden, in denen ein gütiges Schicksal ihm die Gattin zuführte, an die Zeiten, in denen sie als guter Kamerad in gleichem Schritt und Tritt ihm zur Seite blieb. Und mit Entzücken hören wir den Achtzigjährigen plaudernd aus dem reichen Freundes- und Freundinnenkreise berichten und fühlen, wie liebevolle Dankbarkeit bei ihm der tiefe, reine und volle Grundton alles Erinnerns ist!

Aus meinen Erinnerungen an Robert Franz.

Zum 25. Todestag des Liedermeisters (24. Oktober).

Von Richard Wintzer (Berlin).

Es war an einem naßkalten Dezembertage 1887, als ich Robert Franz kennen lernte. Melancholisch waren vom Morgen an Regen und Schnee in feinen Mengen vom Himmel gefallen, so daß die Straßen der alten Hallorenstadt Halle a. S. ein recht unbehagliches Bild darboten. Es war so recht ein Tag, an dem man die Nichtigkeit und Vergänglichkeit, aber auch die unendliche Wehmut des Daseins tiefer fühlt als sonst, an dem man sich nach innen kehren und mit sich allein sein möchte. In dieser Stimmung, erwartungsvoll zugleich, was mir der trübe Tag für Lichtpunkte bringen würde, verließ ich den Bahnhof, um mich nach der Königstraße, zu Franz' Wohnung, zu begeben.

Der Weg war nicht weit und in wenigen Minuten stand ich vor einem einfachen, zweistöckigen Hause, der Nr. 38.

In diesem Hause also wohnte Robert Franz!

Unwillkürlich sah ich empor zu den einfachen Fenstervorhängen, die so gar nichts von Pracht oder Wohlhabenheit verrieten, im Gegenteil die schlichte, anspruchslose Natur ihres Besitzers, wie sie mir von jeher geschildert war, zu charakterisieren schienen.

Wie würde er mich empfangen? Würde er wirklich meinen Wunsch, mir zu einer Porträtaufnahme zu sitzen, erfüllen oder heute nicht in der Stimmung dazu sein? Zugesagt hatte er ja allerdings auf meine schriftliche Anfrage, als ein ganz Unbekannter kam ich also doch nicht. So schritt ich denn die enge Treppe hinauf und stand nach einigen Sekunden, nachdem ich durch das Stubenmädchen angemeldet und vorgelassen war, im Arbeitszimmer des Meisters. — Ich war allein und konnte in Muße Umschau halten.



Robert Franz.
Nach dem Leben gezeichnet von Richard Wintzer.

Ein großer, einfacher Raum mit zwei Fenstern nach dem Königsplatz hinaus. In der Mitte nahm der Flügel, auf dem verschiedene Bücher und eine Schiefertafel mit Schwamm und Stift lagen, den meisten Platz ein, während ich an den Wänden eine Chaiselongue, einen Schreibtisch und mehrere umfangreiche Bücherschränke bemerkte. Am Fenster hing das Porträt Heinrich Heines, und zwar das aus der Pariser Zeit, auf dem er, das Haupt in die Hand gestützt, „verdrossen in die kalte Welt schaut". Ein Medaillon Robert und Klara Schumanns, sowie eine Büste — wenn ich nicht irre, von Händel — vervollständigten den künstlerischen Schmuck.

Vom Nebenzimmer her vernahm ich Stimmen und offenbar darunter die seine. Es handelte sich um nichts weniger als Kunst, sondern — es wurde Kaffee getrunken, wobei Franz bemerkte, daß er „die Haut im Kaffee nicht liebe!" Das waren die ersten Worte; und ehe ich noch Zeit hatte, darüber nachzudenken, wie doch die größten Künstler Menschen sind, öffnete sich die Tür und — Robert Franz stand vor mir.

Die große, gesunde Gestalt mit dem vollen, bartlosen Gesicht unter zurückgekämmtem Haar, mit braunem Schlafrock und Filzpantoffeln bekleidet, verbreitete Behaglichkeit. Es lag etwas Patriarchalisches, Lapidares in dieser Erscheinung, die die hohe geistige Bedeutung, die immense Intensität der Empfindung, die aus Franz' Werken weht, nicht sofort ahnen ließ. Aber die unbedingte Offenheit, die Wahrheit, die sein Auge sprach, das so klar und gedankenvoll blickte, sagten genug über das Seelenleben des Mannes, der es verstanden hat, die feinsten Regungen des Menschenherzens mit den Fäden seiner geheimnisvollen Kunst zu unvergänglichen Gebilden zu umspinnen.

Es wurden nicht viel Worte gewechselt, bis wir nach kurzer Vorstellung uns gegenübersaßen, nach welcher Franz mir sofort eine Zigarre anbot, die ihm für eine angenehme Unterhaltung unerläßlich schien. „Sie sind gut," meinte er, „meine amerikanischen Verehrer haben sie mir geschickt; rauchen Sie!"

Ich muß erwähnen, daß Franz im zwanglosen Gespräch fast immer sich des sächsisch-hallensischen Dialektes bediente, der in seiner wenig zarten und melodischen Art und Weise, aber desto kräftigeren Derbheit weit mehr geeignet war, die gesunden Gedanken eines Mannes wie Franz wiederzugeben, als eine konventionellere, weichere, in der man allzu leicht der Wahrheit aus dem Wege geht. Und in diesem Sinne sind auch die scheinbar robusten Ausdrücke, deren er sich zuweilen bediente, zu verstehen, ja manche davon sind schriftlich überhaupt nicht wiederzugeben, da sie, losgelöst von dem Reiz der unmittelbaren Rede, ein falsches Bild geben würden von dem, was damit gesagt sein wollte. Franz sprach viel und immer in der ungezwungensten Weise, ohne besonderes Pathos; seine Rede hatte trotz hie und da aufflackernden Humors etwas ruhig Ernstes; man konnte fortwährend zuhören und seinen Gedanken folgen, die stets Neues und Originelles brachten. Nur hin und wieder bediente man sich der Schiefertafel, um eine Zwischenfrage aufzuschreiben, die zum Verständnis der weiteren Unterhaltung nötig war. Dann las der taube Meister schnell die Worte durch, um, zustimmend oder verneinend, in seinen Gedankengängen fortzufahren. Manchmal lachte er herzlich auf, wenn von der Pseudokunst unserer Zeit die Rede war, die sich nur selbst zu gefallen sucht und ihre eigene Person so gern in den Vordergrund stellen möchte. Da kam es ihm auf eine satirische, scharfe Bemerkung nicht an, und manchem von unseren „Modernen" würde es bedenklich zumute geworden sein, hätte er einmal als Mäuslein lauschen können. Jeder erhielt etwas, die Hallenser, die Leipziger, die Berliner.

„Denken Sie doch, als ich in den fünfziger Jahren in Berlin war, kannten sie Schuberten nicht! ‚Schämt ihr euch nicht!' sagte ich zu ihnen, ‚uns hängt er schon zum Halse 'raus!'"

Das war der echte Franz; und wie verehrte er Schubert! während doch diese Worte eher das Gegenteil zu verraten schienen. Es war eben seine derbe Ausdrucksweise.

Auf Berlin war er überhaupt am wenigsten gut zu sprechen, was sich bei einer kleinen Episode kundtat, die allerdings in ihrer Tragikomik mit einem Beigeschmack von dem, womit die „Götter selbst vergebens kämpfen", ergötzlich war.

Ein Schriftsteller hatte zu Franz' 75. Geburtstag für eine größere Berliner Tageszeitung einen Aufsatz über ihn ge-

schrieben. Der Redakteur, der ihn akzeptiert, wollte aber zuvor den Beweis haben, daß Franz überhaupt noch am Leben sei (!), da er ihn längst für tot gehalten. Franz antwortete dem Verfasser des betreffenden Artikels auf seine diesbezügliche Zuschrift in höchst humoristischer Form, indem er schloß: „Sie können dem Herrn Redakteur getrost mitteilen, daß ich zurzeit noch am Leben bin. In Berlin werde ich zwar seit langem zu den Toten gerechnet, ohne allerdings darin je lebendig geworden zu sein!“ Leider nur zu wahr!

In einer Pause des Gesprächs erinnerte ich Franz an die beabsichtigte Porträtsitzung. Er willigte ein, so sehr er auch ein Feind von derartigen Dingen war und setzte sich in Position. Das währte aber nicht lange; denn kaum hatte ich zu zeichnen begonnen, als er schon wieder in vollkommen anderer Stellung sich befand. Ich bat ihn, ein klein wenig, wenigstens zu Anfang, sich ruhig zu verhalten. „Sie sind Realist, das merke ich; Sie müssen mein inneres Wesen aufzufassen suchen und in das Bild hineinlegen; dazu brauche ich nicht stillzusitzen. Studieren Sie hinterher meine Lieder und beenden Sie für sich in diesem Sinne den Kopf, das muß sich alles wie von selbst ergeben!“ Das war ja nun schön und gut, aber nicht genügend, um ein gutes Resultat zu erzielen; denn selbst ein Lenbach mußte sich die Person, die er porträtieren wollte, doch zum mindesten einmal ordentlich ansehen! Eine knappe Stunde „Stillsitzen“ hielt ich demnach für geraten, damit erst die Grundzüge festgehalten waren. Schließlich sah er das auch ein und verharrte geduldig, während unter uns Mendelssohnsche „Lieder ohne Worte“ gespielt wurden, was ich ihm „per Schiefertafel“ mitteilte. Er lachte hell auf und amüsierte sich darüber, daß die Menschen immer und immer wieder dasselbe spielten. „Der hat's den Leuten geradezu in den Mund geschmiert,“ sagte er zuletzt, freilich nur etwas drastischer, als ich es hier, euphemistisch, wiedergeben kann. Nachdem die Zeichnung (später zum 75. Geburtstag in „Schorers Familienblatt“ veröffentlicht) beendet war, schrieb er seinen Namen darunter, damit seine Befriedigung kundgebend.

Bei Tisch, wo es zwar nicht lukullisch, aber vornehm herging, lernte ich auch seine Gattin, Maria Hinrichs, kennen, die unter diesem ihrem Mädchennamen einstmals Lieder herausgegeben hatte, die von feinem Geschmack zeugen. Ihr einfaches, natürliches Wesen, gepaart mit einer gereiften Bildung, machten sie zu einer wahren Künstlerfrau, einer Lebensgefährtin, wie sie Franz sich nur wünschen konnte. Während des Mahles führte sie meist die Unterhaltung, unterdes der Meister stillschweigend, mich nur hin und wieder zum Essen anhaltend, die aufgetragenen Speisen verzehrte.

Später, nach Aufhebung der Mittagstafel, zog sich Frau Dr. Franz zur Ruhe zurück und wir beide blieben allein. Bei dampfender Havanna und kräftigem Wein wurde Franz wieder gesprächiger und erzählte die interessantesten Dinge aus seinem Verkehr mit Schumann, Wagner, Mendelssohn und anderen großen Tonmeistern. Ueber Schumann und Mendelssohn, namentlich über den letzteren, war er bei aller Bewunderung vieler Einzelheiten hinausgewachsen; jener schien ihm zu krank, dieser zu weich, während sein Verständnis für Wagner wesentlich durch sein Ohrenleiden beeinträchtigt wurde, da er ja weder die „Nibelungen“, noch „Tristan“ je gehört hatte und auf das Lesen der Partituren angewiesen war. Aber gerade die letzten Werke Wagners benötigen der Vermittlung durchs Ohr; die Klangwirkungen, der ganze großartige Apparat, wollen sinnlich erfaßt werden; so wurde er ungerecht im Urteil und schalt da, wo er vielleicht mit gesundem Ohr vieles zugestanden und gebilligt hätte: war er doch früher ein großer Verehrer Wagners gewesen und hatte „dem Komponisten des Lohengrin“ sogar ein Liederheft gewidmet.

Seine Erzählungen aus der Züricher Zeit über Wagner habe ich schon kurz nach Franz' Tode in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht. Nur eine soll hier nachgetragen werden, die ein Licht auf Wagners zuweilen extravagante Weise wirft. Während eines Mahles bei Wagner in Zürich, an dem Franz teilnahm, bemerkte jemand am Fenster, daß draußen verschiedene Herren — wie es schien, Engländer — ständen, unter denen einer ein Skizzenbuch hielt und zeichnete. Als Wagner das hörte und man die Vermutung aussprach, es könnte sich hierbei vielleicht nur um das Interesse an der Villa und deren Umgebung handeln, eilte er ans Fenster und äußerte sich ganz entschieden dahin, daß die Herren einzig und allein ihn sehen wollten, nichts weiter.

„So war Wagner,“ fügte Franz mir gegenüber, herzlich lachend, hinzu. Im allgemeinen aber rühmte er seine Liebenswürdigkeit und Freigebigkeit, die stets mit offenen Händen gab, wo sie konnte. Ueberhaupt hatte er wohl den größten Respekt vor Wagners großer künstlerischer Persönlichkeit und war weit davon entfernt, etwa dem absprechenden Urteil etlicher Konservatoriumsprofessoren beizustimmen, die nach seiner Ansicht keine Ahnung hätten, worum es sich bei Wagner handle. Freilich galten ihm persönlich Bach und Händel als die Größten, die er neben Beethoven über alles schätzte und denen er ja auch in den meisterhaften Bearbeitungen vieler ihrer Werke ein leuchtendes Denkmal seiner Bewunderung gesetzt hat.

Am späten Nachmittag brach ich auf und verabschiedete mich in dem Bewußtsein, einen seltenen Tag verlebt zu haben in Gesellschaft einer groß und tief angelegten Künstlernatur, die aber auch gerade als Mensch dem Unparteiischen die größte Wertschätzung abnötigen mußte in ihrer unbedingten Lauterkeit und Herzensreinheit, deren Tiefe allerdings dem oberflächlichen Besucher nicht sofort verständlich sein konnte.

Seit jenem Dezembertage bin ich in steter Fühlung mit Franz geblieben und habe immer wieder von neuem, teils persönlich, teils brieflich, seine Teilnahme erfahren.

Zwei Anekdoten, die mir von früher her bekannt waren, will ich noch erwähnen. Nach dem Begräbnis einer angesehenen Persönlichkeit in Halle, dem Franz beigewohnt hatte, verließ er den Kirchhof in Begleitung eines hohen Beamten und bemerkte zu diesem: „Ja, so geht's, Herr Geheimer Rat, die Besten sterben weg und der Schund bleibt leben!“

Recht schmeichelhaft übrigens! Und bei einem Vortrag in der Universität soll er den Studenten gegenüber geäußert haben, als er von ungesunder Vergötterung selbst der Größten sprach: „Meine Herren, Beethoven war gewiß ein großer Mann; aber wenn der sich schneuzte, sagten die Leute: Donnerwetter, aber eine schöne Musike!“

Wer Franz gekannt hat, wird all diese Ausdrücke vollkommen verstehen; er war eben im Leben nichts weniger als elegisch, was um so mehr befremden muß, je mehr man sich in den Geist seiner Lieder, dieser Perlen deutscher Gefühlstiefe, versenkt. Ja, diese Lieder sind wahrhafte Extrakte seelischer Empfindungen, ausgereifter innerer Erlebnisse, in vollendeter Form wiedergegeben. Darum müssen sie auch von „nach innen gekehrten



Robert Franz auf dem Totenbette.
Nach einer Bleistiftskizze von Richard Wintzer.

Naturen" reproduziert werden, die ihr eigenes Ich zurückdrängen und nur der Kunst zu dienen suchen. So schrieb mir Franz einmal:

„Glauben Sie ja nicht, daß ich mich nach der Einführung meiner Lieder in den Konzertsaal sehne. Wie unser Sängerpersonal beschaffen ist, darf man bei ihm an eine poetische Auffassung gar nicht denken. Soll heutzutage etwas von Erfolg gekrönt sein, dann muß es grobkörnig dramatisiert werden und dazu eignet sich mein Singsang, der nach innen und nicht nach außen wirkt, in keiner Weise. Auch muß ich ehrlich gestehen, daß mir die Umgebungen, in denen ich mich gewöhnlich befinde, durchaus unsympathisch sind. Was würde man wohl dazu sagen, wenn man in einer Gemäldegalerie neben ernste Kunstwerke die Schmierakeleien elender Pfuscher hängte? Dem Auge darf eben nicht so ungestraft mitgespielt werden, wie dem Ohre! — Aus Ihrem Briefe scheint hervorzugehen, daß sich Ihnen bei ausgesprochener künstlerischer Begabung erst jetzt der eigentliche Kern meiner Lieder, deren poetischer Gehalt, erschließt. Wie kann da wohl von Leuten, die ohne inneren Beruf an sie herantreten, das rechte Verständnis verlangt werden? Hier wird nicht dem Publikum zuliebe gesungen, sondern die Kunst sucht nur sich selbst zu genügen. Der Künstler also soll nicht zum Publikum kommen — umgekehrt wird ein Schuh daraus! Das war auch der Standpunkt Seb. Bachs und Beethovens: — Vorbilder, deren niemand sich zu schämen braucht! —" Und in einem anderen Briefe bemerkte er: „Meine Lieder sind entweder alle gut oder alle schlecht, denn ich habe keine Note veröffentlicht, über die ich nicht Rede und Antwort geben kann." —

Im Laufe der Jahre unseres Verkehrs war ich definitiv von der Malerei zur Musik übergegangen, ohne darum erstere ganz „ad acta" zu legen. Franz hat mir sehr oft die Wege vorgezeichnet, die ich zu gehen hätte, um zum Ziele zu gelangen. „Studieren Sie Bach und Beethoven, Händel und Schubert, soviel Sie nur immer können, das ist das einzige Mittel zur Vollkommenheit!" — „Sind Sie noch immer bei Bargiel?" höre ich ihn noch heute fragen, und wenn ich bejahte, schüttelte er unwillig den Kopf und hieß mich zu einer langen Debatte hinsetzen, in deren Verlauf er mir die verkehrte Methode des musikalischen „Hochschulunterrichts" klar zu machen suchte. „Sie haben edle Intentionen, das sehe ich aus jeder Note, die Sie schreiben, aber gehen Sie von der Hochschule weg und studieren Sie für sich!" So und ähnlich bekam ich dann seine Meinung zu wissen, deren praktische Betätigung ich dann an mir selbst zur Ausführung brachte, noch ehe die „Verknöcherung" eingetreten war.

Einmal antwortete er gelegentlich einer Auseinandersetzung meiner Kunstrichtung ihm gegenüber, bei welcher ich der von mir erkannten Vorzüge verschiedener großer Meister Erwähnung getan hatte: „Sie müssen sich aber eines guten Magens erfreuen, daß Sie Wagner, Schumann, Beethoven, Gluck, Händel, Bach und meinen Liederkram a tempo verdauen können! Diese Vielseitigkeit wird zwar heutzutage dringend empfohlen, doch mag ich sie nicht preisen, weil man damit schlechterdings zu keiner Konzentration seiner Kräfte gelangt. Und das ist jetzt bei weitem notwendiger als früher, wo die Stoffe noch nicht so verbraucht waren. Daß Sie sich in den verschiedenen Kunstgattungen versuchen, finde ich ganz in der Ordnung, denn nur auf diese Weise kommt man dahinter, wo der Schwerpunkt der Begabung liegt; ist derselbe erkannt, dann heißt's aber: bei der Stange bleiben! Hüten Sie sich also vor Zersplitterung — das ist der wohlmeinendste Rat, den ich zu geben vermag: ausschließlich beim Liede geblieben zu sein hatte ich niemals Anlaß zu bereuen!"

Nein, er hatte es nicht zu bereuen, daß er — „nur" Lieder geschrieben; diese sind die Quintessenz der musikalischen Lyrik, die höchste Vollendung des schon vor ihm zu hoher Blüte gelangten deutschen Liedes. In ihm vereinigt sich das Beste eines Schubert und Schumann mit seiner eigenen Individualität zu harmonischem Ganzen. Liszt hat das wahr erkannt, wenn er Franz einen „Fixstern deutscher Lyrik" nennt. —

Nun ist er lange dahin. Am 24. Oktober 1892 ging die Kunde durch die Welt: Robert Franz ist nicht mehr. Viele hatten geglaubt, er sei schon tot, so still hatte der greise Meister seinen Lebensabend verbracht, ohne besondere Freuden, aber in sich zufrieden. Seine Gattin war ihm seit mehr als Jahresfrist im Tode vorangegangen.

Sofort nach Bekanntwerden der Trauernachricht faßte ich den Entschluß, nach Halle zu reisen, um den Entschlafenen noch einmal zu sehen und wenn möglich auf dem Totenbett zu zeichnen. Bei beginnender Dämmerung langte ich im Trauerhause, Luisenstraße 9, an, wo der Meister seit dem Tode seiner Gattin gewohnt hatte. Dasselbe Hausfräulein, das mir bei meinem ersten Besuche 1887 die Tür geöffnet, ließ mich vor; Tränen standen in ihren verweinten Augen. Die in jeder Weise zuvorkommenden Verwandten erfüllten bereitwilligst meinen Wunsch, die Zeichnung machen zu dürfen.

Es war ein kleines, zweifenstriges Zimmer, in das ich geführt wurde; gedämpftes Herbstlicht fiel in matten Streifen durch die fast geschlossenen Vorhänge auf den einfachen Sarg, in dem der große Tote mit halbgefalteten Händen, die einen Blumenstrauß aus Rosen und Reseden hielten, gebettet lag. Ergriffen betrachtete ich das teure Bild. Dann ließ man mich allein, damit ich das spärliche Licht, das mir noch zur Verfügung stand, ausnutzte.

Da lag er nun, still und regungslos, der nimmer Rastende, dessen Auge nie zu erlöschen schien. Unter Blumen, das schier unveränderte Haupt lorbeergeschmückt, wie im Kranze seiner eigenen Lieder, schlief er den ewigen Schlaf des Friedens. Die wehmütigsten Bilder kamen mir — während ich zeichnete — in Erinnerung; ich sah ihn wieder vor mir stehen, wie er in seiner einzigen Weise über die Kunst sprach, wobei er nimmer müde ward. Ich sah ihn im Geiste am Schreibtisch stehen und auf eines seiner Liederhefte eine Widmung für mich schreiben, während ich selbst am Flügel saß und sein unvergängliches Lied spielte: „Nun die Schatten dunkeln".

Und er hörte nichts.

Ja, er hörte nichts, jetzo nimmermehr; und würden es auch tausendfache Stimmen erklingen lassen über seinem Haupte, er war hinübergeschlummert in das andere Reich, das der unendlichen Sphären- und Freudenchöre.

Eine Blume aus seiner kalten Hand war das letzte, das ich mir mit hinwegnehmen durfte aus diesem Sterbezimmer, in dem nunmehr einige Kerzen ihr bleiches Licht über den friedlichen Schläfer ergossen — ihn mir noch einmal — fast wie im Leben — vor Augen führend. —

Der Abend war hereingebrochen.

Vor dem Sarge kniete eine alte Frau, ganz in Schwarz gehüllt. Ob eine Jugendfreundin, die gekommen, ihm ihren letzten Gruß zu bringen? Fort und fort schluchzte sie still in sich hinein und flüsterte: „Ach, er war ein guter Mann, ein guter Mann!" —

Schweigend verließ ich das Zimmer.

Sie kniete noch immer vor dem Sarge, das matte Kerzenlicht streifte ihr welkes Auge und berührte sanft den toten Schläfer. Ich aber hörte ihre Worte:

„Er war ein guter Mann."

Das Geheimnis des Tones.

Von Rich. Möbius.

„Aeußere Gegenstände bieten uns nur Erscheinungen dar."
Aus einem Privatbriefe Plotins an Flaccus.

Ton — welche Begriffsfülle birgt dies kurze Wort in sich; welche Betrachtungen lassen sich daran knüpfen! Ignorieren wir einmal den wissenschaftlichen Unterschied zwischen Ton und Klang, fassen wir einmal alles das zusammen, was mit Gehörseindrücken irgendwie verbunden ist, regelmäßige und unregelmäßige Schwingungen, so bedeutet Ton für uns: Leben. Denn aller Ton, aller Lärm ist Bewegung; nur die absolute Ruhe, der Tod ist stumm.

Doch wenn wir wägen, was wir über das Wesen des Tones eigentlich wissen, so könnte man auch auf dieses Ergebnis den denkwürdigen Ausspruch anwenden, den der geniale Mathematiker und Astronom Graf Pierre Simon Laplace auf seinem Totenbette tat: „Ce que nous connaissons est peu de chose, mais que nous ignorons est immense!“

In der Regel geht die Praxis der Theorie voran, d. h. erst nach und nach, von praktischen Erfahrungen ausgehend, wird die wissenschaftliche Erkenntnis einer Sache gewonnen. So ist auch die Form, die den Schall zur Tonkunst erhebt, viel älter als die physikalische Erkenntnis des Wesens des Tones. Ja, während sich die Musik bereits zu ungeahnter Höhe und Ausdrucksfähigkeit entwickelt hat, weiß mancher Musiker von dem Material seiner Kunst nicht viel mehr als man zu Aristoteles' Zeiten wußte. Nun sind die Arbeiten eines Herm. Helmholtz, eines A. von Oettingen, eines W. Preyer, eines Ernst Mach und eines V. Hensen nicht vergeblich gewesen, vielmehr zeitigten sie auf dem Gebiete der Akustik höchst wertvolle Ergebnisse. Und als man sich mit den Tonwahrnehmungen und Tonurteilen befaßte, als man die Untersuchungen über die Natur der Klänge in das Gebiet der Psychologie verlegte, als der Tonpsychologe Karl Stumpf mit seiner Gefolgschaft auf den Plan trat, als Wilhelm Wundt und Theodor Lipps das Wesen des Klanges ästhetisch und philosophisch zu ergründen suchten, hat sich das Dunkel über manche Punkte aufgehellt. Doch wenn auch das Verständnis der physiologischen Grundlagen der intensiven Gehörs- und namentlich der Klangvorstellungen durch die von Helmholtz aufgestellte Resonanzhypothese (die Annahme, daß bestimmte Teile des Gehörapparats derart abgestimmt seien, daß durch Tonwellen von einer gewissen Schwingungszahl immer nur die entsprechend abgestimmten Teile in Mitschwingung versetzt werden) wesentlich gefördert worden ist, so harren immer noch eine Menge Probleme einer befriedigenden Lösung. Namentlich das der psychischen Empfindung, d. h. der Erregung die in unserer Seele durch physikalische und physiologische Ursachen hervorgerufen wird. Die feinste empirische Analyse und die scharfsinnigste kausale Verknüpfung psychischer Vorgänge, die bezüglich der Tonempfindungen in neuerer Zeit gemacht wurden, ergaben im Grunde nichts Positiveres als die in den „pseudo-aristotelischen Problemen über Musik“ schon enthaltenen Lösungen. Nach Karl Stumpf, der diese Probleme neu untersucht und dargestellt hat, stammen sie ihrer Hauptmasse nach etwa aus dem ersten oder zweiten Jahrhundert nach Christus. Wenn also Stumpf die Autorschaft des Aristoteles anzweifelt, so erscheinen ihm die „Probleme“ gleichwohl als „ein aus echt aristotelischem Geist geflossenes Werk“.

Das eigentliche Wesen des Tones bleibt uns nach wie vor verschlossen. Denn positiv wissen wir nur von ihm, daß er ein akustisches Phänomen ist. Unter Phänomen verstehen wir eine Erscheinung, d. h. ein Etwas, dem keine absolute oder transzendentale, sondern nur eine relative und bedingte Realität zugrunde liegt, das nur für unser, durch die Eigentümlichkeit unserer Sinnesorgane gegebenes Empfinden bezw. Bewußtsein existiert. Schon Locke stimmt mit seinem großen philosophischen Gegenfüßler Cartesius darin überein, daß alle sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten der empirischen Außenwelt wie Licht, Farben, Schall, Töne, Gerüche, Geschmäcke, Wärme und Kälte lediglich für subjektiv, d. h. für bloße Vorstellungen, nicht für Eigenschaften der Dinge selbst zu halten seien. Wenn wir nun vom Wesen des Tones wissen, daß dieser ein durch Luftwellen (die wiederum durch Erzittern [Oszillation] elastischer Körper in Bewegung gesetzt werden) hervorgerufener Reiz unseres Gehörnerves ist, so ist diese Erklärung nur eine schärfere Präzisierung des Kerngedankens, den schon Aristoteles (de anima) vor mehr als 2200 Jahren gab. Denn in kürzester Form könnte diese Definition lauten: Ton ist aus der Entfernung wahrnehmbare Bewegung. Nun ist Wärme, Licht, Elektrizität auch Bewegung, ja, die heutige Wissenschaft steht auf dem Standpunkte, daß alle diese Kräfte verschiedene Schwingungsarten einer Kraft sind. Farbe stellt z. B. eine höhere Schwingung dar als der hörbare Ton. Ich mache auf die merkwürdige Tatsache aufmerksam, daß Töne wiederum für viele Menschen mit Farbenvorstellungen verbunden sind. —

*

Es gibt so mannigfache und eigenartige Tonphänomene, daß für deren nähere Erklärung der universelle Begriff „Bewegung“, der übrigens nur die rein mechanische Seite des Problems ins Auge faßt, kaum ausreichen dürfte. Schon das Gesetz der Fortpflanzung des Schalles, welches materielle Medien unbedingt fordert (bekanntlich kann das Vakuum den Schall nicht leiten), ist eine harte Nuß. Die Tatsache der verschiedenen Klangfarbe (Timbre) verschiedener musikalischer Instrumente läßt auch noch manche Fragen offen, obwohl sie von Helmholtz (Obertöne) zum großen Teil bereits erklärt ist. Schafhäutl hat aber schon im Jahre 1879 in der „Allgem. Musikal. Zeitung“ darauf hingewiesen, daß auch das Material, aus welchem ein Musikinstrument hergestellt ist, bestimmend auf die Klangfarbe einwirkt.

Die Dopplersche Theorie, die durch Versuche von Ballot und E. Mach bestätigt wurde, ist ebenfalls geeignet, Stoff zu tieferem Nachdenken zu geben. Angenommen nämlich, wir ständen auf dem Perron eines Bahnhofes und auf dem heranbrausenden Zuge befände sich ein Mensch, welcher auf einer Trompete einen und denselben Ton bliese, dann würde uns in dem Grade der Annäherung des Zuges der Ton nicht nur lauter, sondern auch höher erscheinen.

Nicht minder merkwürdig ist das akustische Absorptionsvermögen elastischer Körper. Denn das von Kirchhoff theoretisch nachgewiesene Gesetz: „Das Verhältnis zwischen dem Emissionsvermögen und dem Absorptionsvermögen aller Körper ist für Strahlen von gleicher Wellenlänge bei derselben Temperatur dasselbe“ ist auf jede Art schwingender Bewegung, also auch auf den Schall anwendbar. Es lassen sich nach dieser Richtung hin die interessantesten Experimente machen.

Weitere seltsame akustische Erscheinungen anführen hieße die Grenzen dieser Betrachtung allzuweit überschreiten. Uebrigens ist das Tonphänomen in seiner Totalität unübersehbar, da immer wieder neue Entdeckungen gemacht und alte Theorien revidiert oder gar umgestoßen werden. So die Lehre von der Geschwindigkeit der Schallfortpflanzung. Während man früher annahm, daß alle Töne, welches auch ihre Höhe, ihre Intensität und ihre Klangfarbe sein mag, sich in der Luft mit gleicher Geschwindigkeit verbreiten, hat König in Paris die höchst wichtige Entdeckung gemacht, daß die Fortpflanzungs-Geschwindigkeit hoher und tiefer Töne ungleich ist. Bei den Versuchen Königs kam der tiefere Ton immer vor dem höheren an und wenn beide Töne sehr kurz angegeben wurden, kam es manchmal vor, daß der tiefere Ton schon verklungen war, wenn der höhere erst hörbar wurde.

Die höchste geistige Erfassung der Universalität des Tones spiegelt wohl die indische Philosophie und Mystik wieder. Wer sich dem Denk-Modus der Inder anzupassen vermag, wer die Esoterik ihrer alten religions-philosophischen Werke versteht, dem werden manch lichtvolle Offenbarungen des Wesens des Tones zuteil. Nach den Indern hat der Ton und der Laut eine bestimmte magische Wirkung; eine Auffassung, auf welcher wohl auch die Liturgie (Altargesang) der christlichen Kirche basiert.

Die Buddhisten des Nordens glauben in dem Rauschen der großen heiligen Ströme die Schlüsselnote zur Harmonie der Natur gefunden zu haben. Es dürfte manchen Lesern schon selbst aufgefallen sein, daß beim Rauschen großer Flüsse, im Rauschen der Wipfel in großen Wäldern, oder in dem von weiter Ferne zum Ohre dringenden Lärm großer Städte ein Ton von bestimmter Höhe vorherrscht. Naturforscher haben festgestellt, daß dieser Gesamtton der Natur mit dem F (mittleres F des Klaviers) korrespondiert.

Doch kehren wir zurück zum Axiom der Tonerklärung, welches lautet: Ton ist aus der Entfernung wahrnehmbare Bewegung. Hier zeigt sich so recht die Phänomenalität des Tones. Denn der Begriff „Bewegung“ ist, obwohl er

unserer gesamten Tonerklärung zugrunde liegt, doch eigentlich ein unzulänglicher. Er ist seiner wahren Natur nach ein ad oculos gewonnenes Urteil, d. h. er bedeutet Entfernung von einem Punkt zum andern; ein Vorgang der ursprünglich durch das Auge wahrgenommen und durch Schlußfolgerung bei anderen Sinneseindrücken unterlegt wurde. Für den naiven Verstand ist Bewegung als der Begriff des Wechsels des Orts oder der Lage im Raum die faßlichste Erklärung des Werdens sowie jeder Veränderung überhaupt. Der Bewegungsbegriff ist so ursprünglicher Natur, daß es für den ersten Augenblick absurd erscheint, einem derartigen Konkretum zu Leibe gehen zu wollen. Und doch ist es ein von großen Philosophen heißumstrittenes Problem. Die Relativität der Bewegung beweist in anschaulicher Weise folgende Stelle aus dem bedeutenden Werke „Zur Analysis der Wirklichkeit" von Otto Liebmann: „Ein Punkt ruht, wenn und solange er dieselbe Stelle im Raum einnimmt; er bewegt sich, wenn er seinen Ort wechselt. Im letzteren Falle besitzt er jederzeit eine bestimmte Geschwindigkeit, d. h. er legt in der Zeiteinheit einen bestimmten, größeren Weg zurück. Geschwindigkeit ist das Verhältnis der durchlaufenen Raumstrecke zu der Zeit, während welcher diese Stelle zurückgelegt wird ($v = \frac{s}{t}$). Nun ist der augenblickliche Ort eines Punktes offenbar nur bestimmt durch seine Entfernung von anderen Punkten. Bringen wir ihn zuerst nur mit einem zweiten in Vergleich, dann ist also Wechsel des Ortes nichts anderes als Zunahme oder Abnahme des geradlinigen Abstandes von einem bestimmten Ort. Vergrößert oder verringert sich die Entfernung zwischen zwei Punkten a und b, so findet eine Bewegung von bestimmter Geschwindigkeit statt. Indem aber a seine Entfernung von b ändert, verändert b die seinige von a gleichzeitig um genau ebensoviel. Also kann man den einen dieser zwei Punkte ebensogut wie den anderen als bewegt, respektive als ruhend ansehen. Folglich ist die Ruhe oder Bewegung eines Punktes in einer geraden Linie ein durchaus relatives Prädikat, d. h. eine sich gleichbleibende oder ändernde Beziehung zu einem anderen, die völlig auf Reziprozität hinausläuft und schlechterdings nicht als absolutes Merkmal des Einzelnen gedacht werden kann."

Sonach können wir von allen Dingen sagen — sie mögen sich in augenscheinlicher Ruhe oder Bewegung befinden —, was Hölderlin in seinem Hyperion so schön vom Sternenhimmel sagt: „Wie der Sternenhimmel, bin ich still und bewegt."

Die Definition „Ton ist aus der Entfernung wahrgenommene Bewegung" stellt uns also vor ein neues Rätsel und zeigt uns so recht die Tragik des Menschen. Bei der Lösung von Problemen entstehen ihm immer wieder neue, und niemals wird er das Geheimnis enträtseln, was sich hinter dem starren, undurchdringlichen Antlitz der Sphinx verbirgt. Und wenn uns der Tonkünstler mittels des Tones, der Tonmischung (Harmonie) und der Art der Ton-Aufeinanderfolge (Rhythmus) innere Welten erschließt, auf die Frage nach dem Wesen des Tones wird uns immer das resignierte „Ignorabimus" entgegentönen.

Das dritte kleine Bach-Fest.

Von Prof. C. E. R. Mueller (Dresden).

Mitte Juli gab der Vorstand der Neuen Bach-Gesellschaft den Mitgliedern über den Plan dieses Festes einen kurzen Ueberblick, Mitte September erfolgte die Zusendung des Programms. Dem Leipziger Thomanerchor fiel der Hauptanteil an der Durchführung des musikalischen Teils zu. An Stelle des erkrankten Dr. Gustav Schreck war der rühmlichst bekannte Organist der Thomaskirche, Prof. Karl Straube, im letzten Augenblick bereitwilligst getreten. Das Orchester war von der Kgl. Kapelle in Dresden gestellt, wovon die Herren Havemann (Violine), Zenker (Cello), Thiel und Hase (Englisch Horn), Friedmann (Trompete) sich an der solistischen Begleitung beteiligten. An dieser hatten auch außerdem mehrere Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters teil. Es sei gleich hier gesagt, daß diese solistischen Leistungen der Orchestermitglieder vorzüglich waren, daß einige davon die höchsten künstlerischen Ansprüche erfüllten. Die Orgelbegleitung übernahmen die Herren Mehrmann aus Herne i. W. und Hopf (Eisenach). Der bewährte Dr. Max Seiffert aus Berlin spielte das Cembalo. Das Soloquartett bestand aus den Damen Frau Dr. Else Helling-Rosenthal, Frl. Martha Adam, und den Herren Hans Lißmann und Dr. Wolfgang Rosenthal, sämtlich aus Leipzig. Die Leistungen dieser vier Künstler verdienen das größte Lob. —

Das Fest begann am 29. Sept. vorm. mit der Mitgliederversammlung. Gegenstand der Vorträge war die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes, Vortragende Dr. Julius Smend aus Münster und Prof. Otto Richter aus Dresden. Befürwortet wurden eine größere Berücksichtigung Bachscher Kantaten, die Schaffung von Kirchenchören und die Anstellung von materiell sichergestellten Kantoren.

Nachmittags war das erste Konzert mit Chören der Thomaner. Außer geistlichen und weltlichen Chören wurden einige weltliche Instrumentalsätze (Trompete, Horn und Posaunen) gespielt. Sämtliche Nummern der Vortragsfolge stammten aus der Zeit Luthers. So konnte Dr. A. Heuß in seiner ganz vorzüglichen Einleitung zum Festprogramm sagen: „Dieses Kriegs-Bach-Fest, das durchaus im Zeichen der Reformationsfeier steht, könnte auch als ein musikalisches Luther-Fest bezeichnet werden."

Von den vielen Komponisten, von denen Werke aufgeführt wurden, dürfte die Mehrzahl, selbst dem Namen nach, den meisten unbekannt gewesen sein. Die Werke sind schwerlich veröffentlicht. „Innsbruck, ich muß dich lassen" von H. Isaak (um 1450?) ist das einzige Lied, das bekannt ist. Sie sind, besonders in solcher Aufführung, heute noch wirksam. Wieviel Zartheit, Innigkeit, Traurigkeit, Freude, Anmut, Schalkhaftigkeit, ja Humor findet man da ausgedrückt!

Prof. Straube, den ich als vorzüglichen Orgelmeister schon kannte, zeigte sich mir hier als ebenso vorzuglicher Dirigent. Er leitet mit Bestimmtheit, Umsicht, gründlicher Sachkenntnis; sein Chor sang mit genauer Rhythmik, feinen Schattierungen, folgte also seiner Leitung aufs genaueste, hatte gute Aussprache. Später sang der wackere Chor weltliche Lieder von Mendelssohn, Wintler und seinem Kantor Schreck im Burghofe. Wartburg, Mondschein, unter Bäumen im Herbstschmuck, dessen Schatten auf dem Boden flimmerte, schöner Gesang: eine Szene für Eichendorff!

Der Festgottesdienst in der St. Georgenkirche leitete den Hauptfesttag ein. Dr. Julius Smend predigte kurz. Thema: Luther und Bach. Die Predigt war von wahrem Freisinn erfullt, konnte Christen wie Ungläubige, Pantheisten wie Atheisten befriedigen. Pfarrer Leuschner aus Dresden-Blasewitz hielt die Liturgie, Hoforganist Paul Hopf spielte Bachs gewaltige F dur-Tottata. Es sei gleich mit erwähnt, daß dieser vortreffliche Künstler auch die große e moll-Fuge nebst Praludium und die große g moll-Fantasie und Fuge im Hauptkonzert, sowie die Begleitung im Gottesdienste spielte. Große Technik, viele und große Schattierungen des Zeitmaßes, seiner Vortrag, nur war das Zeitmaß stellenweise so schnell, daß die Deutlichkeit darunter leiden mußte, wohl im Zusammenhange stehend mit einer langen Krankheit, von der er erst vor kurzem genesen ist. Mangel an Raum verbietet mehr als die bloße Erwähnung der Namen Heinrich Schütz, Martin Luther (vierstimmiger Motettensatz „Non moriar, sed vivam!", herausgegeben von Otto Richter), Bach (die wenig bekannte herrliche Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit").

Vom Hauptkonzert nun noch ein paar Worte, nachdem ich so viel vorausgenommen. Schön war Bachs Solokantate: „Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen", prächtig die Werke von Krieger, Senfl, Schein, über alle Worte erhaben, gewaltig und erschütternd Bachs Kantate „Ein' feste Burg ist unser Gott", worin nochmals die Thomaner nebst Leiter, die vier Leipziger Sänger, die Instrumentalsolisten die herrlichsten Leistungen boten. In den Schlußvers des Chorals „Das Wort sie sollen lassen stahn" stimmten die Zuhörer mit ein! Es war einer der erhebendsten Augenblicke, die ich erlebt.

Den Schluß mögen bilden die Verse von Karl Rocco, die, mit zierlicher Silhouette umrahmt, auf der ersten Seite des Festprogramms stehen. Darüber steht in großen Noten und Buchstaben:

B . . a . . c . . h . . .

Vier Lettern bloß in kurzem Zeilenzuge,
Erzschwere Grundbaßtöne einer Himmelsfuge
Ueber das Thema Luther-Eisenach . . .
Dein stolzer Name, großer Meister Bach!
Wie deutsche Kunst in frommer Schönheit schafft,
Weltweit hinaus ruft's deiner Orgel Kraft.
Sei denn in schwerer Zeit, beim Donner der Geschütze,
Dein zu gedenken uns heut' doppelt nütze!
Stählerne Frische leih' du unsern Ringern,
Der Fugen Scharfsinn Friedenssuchern, -bringern,
Mit schöner Inbrunst bleib' uns allen nah,
Du frommer Musenheld, B..., A..., C..., H!

Robert Franz.

Ein Tonpoet, der sein Gehör verloren!
Man glaubt nur schwer an seine tauben Ohren,
Sucht sie viel eher bei der lauten Menge,
Die achtlos, daß das Schöne sie verdränge,
Voll Ungestüm nach buntem Flitter rennt,
Den feinen Reiz stumpfsinnig nicht erkennt,
Weil sie allein den Augenblick genießt
Und echtem Fühlen launisch sich verschließt.

Der Künstler aber hört mit innern Ohren,
Er weiß, sein Schaffen geht doch nicht verloren,
Weiß, wo er trifft auf zartgestimmte Seelen,
Da wird sein Lied den Zauber nicht verfehlen,
Den wahre Kunst zu aller Zeit geübt —
Sie strahlt nur heller, war ihr Schein getrübt,
Der Sonne ähnlich, deren leuchtend Licht
Siegreich und klar durch Nacht und Nebel bricht.

— — Den Meister grüßt der leidverwandte Böhme[1],
Der Bonner[2], der die heißen Lavaströme,
Die stark aus seiner Feuerseele brechen,
Zu uns erschütternd läßt in Tönen sprechen.
Aus sich erschufen sie neu eine Welt,
Dem herben Schicksal trotzend wie ein Held,
Und so erwuchs für sie aus all dem Leid
Die Wunderblume der Unsterblichkeit.

Walter Kachler (Berlin).

[1] Smetana. [2] Beethoven.

Musikbriefe

Berlin. Den Reigen der Erstaufführungen und Neueinstudierungen eröffnete diesmal die Kgl. Oper. Nach langer Zeit ist wieder ein Arbeitsplan aufgestellt, der nach Möglichkeit gutmachen will, was in vergangenen Jahren versäumt wurde. Mit Mozarts „Figaro" begannen die Neueinstudierungen. Am Dirigentenpult steht nicht mehr Richard Strauß, dem wir die schönsten Mozart-Abende verdanken, sondern Dr. Stiedry, ein tüchtiger Kapellmeister, der im Tempo hinter Strauß kaum zurückbleibt, aber nicht die gleiche Leichtigkeit und Anmut damit erzielt. Vor allem fehlt der Ausgleich zwischen Szene und Orchester. Stiedry übertreibt Piano wie Forte und hemmt mit seinen starken dynamischen Kontrasten jede feinere Entwicklung und Steigerung. Die besten Kräfte der Oper unterstützten seine Einstudierung, allen voran Frl. Marherr, ein guter Cherubin, und Herr Bohnen, der nicht beweglich und überlegen genug spielt, dafür aber eigen und überzeugend seine Partie durchführt. Man hatte sich überhaupt große Mühe gegeben, die Rezitative gut vorbereitet, den Text von Hermann Levi durchgeführt und auch in der Inszenierung manches Neue, wenn auch mit unterschiedlichem Gelingen, gebracht. So glich der Abend einer vielversprechenden Ouvertüre, die zum ersten Akt der Spielzeit, der Erstaufführung von Leo Blechs Oper „Rappelkopf", verheißungsvoll überleitete. — Es ist kein neues Werk, das Leo Blech herausbrachte. Vor mehr als zehn Jahren versuchte er bereits sein Glück mit der Oper „Alpenkönig und Menschenfeind", die spurlos vom Spielplan verschwand. Nach durchgreifender Ueberarbeitung stellt er sie nun als „Rappelkopf" in einer „Berliner Fassung" erneut zur Diskussion. Die Raimundsche Fabel hat oft ihre Schuldigkeit getan, aber erst dem Librettisten Richard Batka war es vorbehalten, die Gestalt des Menschenfeindes ins Tragische zu kehren. So ist aus einem lustigen Spiel, das dem Narren den eigenen Spiegel vorhält, eine komplizierte Oper geworden, die Wirklichkeit und Zauber, Märchen und motivierte Charakteristik nebeneinanderstellt und an diesem Zwiespalt schwer zu tragen hat. Leo Blech hat mit Graf Hülsen manches geändert, das Vorspiel gestrichen und den Alpenkönig auf die beiden Schlußakte verwiesen, aber auch so ist nur wenig gewonnen. Die langatmigen, immer weichlicher und süßlicher werdenden Gesänge vom Alpenkönig und Menschenfeind ermüden und lähmen jedes Interesse. Blechs Musik hat eben nicht die Kraft, längere, dramatisch entbehrliche Partien zu tragen, sie ist kapellmeisterisch gewandt geschrieben, aber nicht überzeugend und durchdringend. Die Stärke der Partitur liegt allein in den kleinen liedmäßigen Einlagen, in den coupletartigen Liedern, den Genreszenen und Duetten der Nebenpersonen, die Blechs Begabung für das Volksstück an Musterbeispielen zeigen. Diesen Stücken und der geradezu glänzenden Besetzung, die die Herren Bohnen und Schwarz als Rivalen einander gegenüberstellte, ist der starke lokale Erfolg der Aufführung zu verdanken. — An äußerem Erfolg fehlte es auch dem Deutschen Opernhaus nicht, als Direktor Hartmann seine neue Einrichtung von Ignaz Brülls zweiaktiger Oper „Das goldene Kreuz" herausbrachte. Aus der Franzosenoper ist unter Hartmanns Händen ein vaterländisches Stück geworden, aus Goutrau de l'Ancre wurde ein Guntram von Ankern, aus Nicolas Parisot ein Nikolaus Parisius usw. Der Sergeant singt seine beliebten Kriegsstücke zum Publikum, als seien sie für diese Zeit neu geschrieben. Es gehört schon ein liebevoll mitgehendes Publikum dazu, um die Fabel auch für die deutschen Freiheitskriege anzunehmen und über die französischen Marschklänge der Partitur hinwegzuhören. Sonst geht ja alles so bieder und treuherzig in der Oper zu, daß man dieser leichtfließenden, nicht gerade tiefen Musik einen Akt lang ganz gern zuhört, dann aber von nicht abzuwehrender Eintönigkeit und Gleichmäßigkeit entwaffnet wird. Wie stets in der Charlottenburger Oper sah man eine tüchtige, gut vorbereitete Aufführung. — Wie sich unser Konzertleben im vierten Kriegswinter gestalten wird, ist im Zeichen der Licht- und Kohlenersparnis schwer vorauszusagen. Bei Nikisch, der die philharmonischen Konzerte mit altgewohnter Frische und Elastizität eröffnete, sah es diesmal trüber und matter aus als sonst, doch waren mit der Faust-Symphonie Liszts alle Schatten des äußeren Bildes schnell wieder vergessen. Auch im ersten Konzert des Philharmonischen Chores, das einer Luther-Feier galt, dachte man kaum an die Schwierigkeiten, die diesen großen Konzertabenden jetzt entgegenstehen. Prof. Ochs begann mit Wagners „Wach' auf" aus den „Meistersingern" und ließ diesem herrlichen Beginn eine Motette folgen „Non moriar", die Luther komponiert haben soll. Luthers Autorschaft ist indes nicht bewiesen und die Musik selbst, eine regelrechte Durchschnittsarbeit aus der Zeit der klassischen Chormusik, hat wenig zu bedeuten. Nach der Motette trat Bach unter die Musiker. Seine Kantaten „Wär Gott nicht mit uns", „Ein' feste Burg" und „Christ lag in Todesbanden" erklangen in prächtiger Ausführung, Werke, in denen Bach sein eigenes Bekenntnis zum Luthertum niedergelegt hat und die lange in unserer Zeit nachklingen werden. Neben diesen großen Abenden, die die eigentliche Konzertzeit einleiten, haben Solokonzerte und Liederabende eingesetzt und schon eine gute Strecke Weges zurückgelegt. Einige Neuheiten wagten sich hier hervor, so Orchesterstücke von Johannes Clemens und Edvard Moritz, die nur als Anfängerarbeiten zu bewerten sind, dann ein „Levantinisches Rondo" von Hermann Unger, ein geschickt entworfenes Tonstück ohne starke innere Werte, und neben einem „Tonspiel" von Kurt Schubert das geistvolle Orchesterrondo „Harlekins Reigen" von Ferruccio Busoni. Unter Leitung von Hermann Henze, der sich der neuen Produktion verpflichtet fühlt, ließen sich die Feinheiten des Busonischen Stückes nur ahnen, doch mögen diese losen Sätzchen mit ihrem überraschenden Schluß von stärkerer Wirkung sein, sobald sie in Geist und Tempo vom Dirigenten richtig erfaßt werden.

Dr. Georg Schünemann.

*

Biberach. Zur Feier des Tages, an dem vor 100 Jahren Justin Heinrich Knecht starb, fand hier ein einfacher und würdiger Musikfestakt statt, bei dem der bekannte Silcher-Forscher Bopp die Gedenkrede hielt. Der Vortragende entrollte, wie wir dem Schw. M. entnehmen, ein klares, mit Liebe bearbeitetes Bild von Knechts Leben und Schaffen, seinen Erfolgen und seinen Schwächen, dem eine eingehende Darlegung der Kunstrichtungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorangeschickt wurde. Im Alumnat und im Theater in Biberach fand der einer Schauspielerfamilie entstammende (Knecht wurde am 30. September 1752 geboren), in der Lateinschule und dem Kollegiatstift in Eßlingen vorbereitete, bei seiner Anstellung erst 19jährige Präzeptor und Musikdirektor einen günstigen Boden für seine Tätigkeit. Während ihm die Schule viel Aerger bereitete, machte er sich mit Eifer und Liebe an seine musikalische Arbeit. Es ist staunend, welche Menge kirchlicher und weltlicher Kompositionen seiner Feder entflossen und welch ausgedehnte Wirksamkeit Knecht in Schule, Kirche, Theater und Konzertsaal entfaltete. Aber erst in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts machte er sich an Arbeiten, die seinen Ruhm begründeten; es sind dies das Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses, eine vollständige Orgelschule in drei Abteilungen, die Breitkopf & Härtel in Leipzig in Verlag nahm, eine Klavierschule, ferner im Verein mit Pfarrer Christmann das Choralbuch für das neue württembergische Landesgesangbuch und ein Choralbuch für die evangelische Landeskirche in Bayern. Seine Choräle, denen heute da und dort ein gewisses Pathos und der Mangel an tieferem Gehalt vorgeworfen werden, entsprangen seinem ursprünglichen und echten Schwabenherzen und werden bleibenden Wert behalten. Knecht war auch ein fruchtbarer Musikschriftsteller; als solcher beschäftigte er sich längere Zeit mit dem wie ein Meteor auftauchenden Abt Vogler. Ein lange gehegter Wunsch Knechts, eine bedeutendere musikalische Stellung auswärts zu erlangen, ging erst spät in Erfüllung; er wurde 1806 als Direktor an der Hofkapelle Stuttgart angestellt. Aber sein vorgeschrittenes Lebensalter und Intrigen aller Art nötigten ihn, schon 1808 wieder nach Biberach zurückzukehren. Ein Schlaganfall machte dem arbeitsreichen, entbehrungsvollen, an Erfolgen und Enttäuschungen so reichen Leben am 1. Dezember 1817 ein Ende. — Beigefügt sei diesem Berichte noch, daß Knecht eine Symphonie „Tongemälde der Natur" geschrieben hat, deren Programm Verwandtschaft mit dem zeigt, was man den programmatischen Leitgedanken in Beethovens Pastoralsymphonie zu nennen gewohnt ist. Ferner hat Knecht mehrere Opern verfaßt und Schillers Lied von der Glocke melodramatisch bearbeitet. Mit dem Theoretiker Knecht geht H. Riemann in seiner Geschichte der Musiktheorie berechtigterweise scharf ins Gericht. Ueber Knecht hat geschrieben Emil Kauffmann 1892. — Das Festkonzert brachte eine Fuge über B—A—C—H (1791), Bruchstücke aus dem 23. Psalm, Wechselgesang der Mirjam und Debora (1781), Kantatina (Wie können wir, Vater), ein Bruchstück aus dem Singspiel „Der Schulz im Dorf" (1788) u. a. m.

Koburg. Als erste Uraufführung der Spielzeit hob das Hoftheater am 7. Oktober die dreiaktige Operette „Papa Bachstelz“ aus der Taufe. Der Dichter und Komponist ist Albert Arnold. Was er mit seinem Musenkinde an Handlung zur Welt brachte, ist — na, sagen wir, eben die Handlung einer Operette. Sie ist zwar zeitgemäß und originell, aber durchweg leicht, zuweilen etwas langatmig und wenig fortschreitend, besonders im 1. und 2. Akt, wo einige Striche dem Werke nur zum Vorteile gereichen würden; der Dialog mutet manchmal sehr alltäglich und nicht gerade neu an. Aber der Zweck einer Operette wird schließlich erreicht: Heiterkeit und Lachlust werden zur Genüge erregt. Ein mit allen Wassern gewaschener Schneidersgesell verhilft im Handumdrehen Herrn Bachstelz zu drei unehelichen Söhnen und rechtfertigt so des Herrn Papa Mannbarkeit vor der tatkräftigen Gemahlin. Als die drei Söhne stellen sich vor der gerissene Schneider selbst, sowie notgedrungen ein eben aus dem Felde auf Urlaub zurückgekehrter Leutnant und sein Bursche. Die ungleiche „Brüderschaft“ führt natürlich zu allerlei Verwicklungen, die vor allem den neugebackenen Papa in manche Aufregung und Verlegenheit versetzen, bis im 3. Akt, wie sich's gebührt, der Knoten zu aller Wohlgefallen gelöst wird. — Die Vertonung der Textunterlage ist der ungleich wertvollere Teil der Operette. Entbehrt sie auch einer besonderen Originalität, so muß sie doch als achtenswerte Arbeit anerkannt werden. Am musikalisch bedeutendsten sind gemäß dem bisherigen Schaffen des Komponisten eine Reihe im Volkston gehaltener Lieder, für die Arnold ganz nette Melodien geschrieben hat. Einige gefällige Tanzweisen fügen sich gut ein. Der Komponist ist kein Berufsmusiker wie Lehar, Fall und Gilbert, die mit dem ganzen Raffinement moderner Phrasierung und Instrumentation die Zuhörerschaft in ihren Bann ziehen, Arnolds Musik ist frei von äußerer Effekthascherei, vermag allerdings deshalb auch manche noch zutage tretende Naivität nicht zu überdecken. Im allgemeinen zeichnet sie sich durch Leichtflüssigkeit aus, wie sie vor allem in den melodiösen Duetten und Quartetten, sowie den Ensemblesätzen zum Ausdruck kommt. Die Instrumentation hat Emil Kaiser übernommen und geschickt durchgeführt, wenigstens hat er alle Werte herausgearbeitet. L.

*

Stettin. Die Uraufführung der Reformationskantate für gemischten Chor, Kinderchor, großes Orchester und Orgel von Ulrich Hildebrandt in Stettin wurde von der Kritik als ein bedeutsames musikalisches Ereignis gefeiert. Die unter Leitung Robert Wiemanns vereinigten Kirchenchöre von Stettin und Umgegend, das städtische Orchester, sowie E. Ohlhoff (Berlin) und H. Hoppe (Stettin) vermittelten das in fünf Teilen aufgebaute großzügige Werk als Hauptgabe des pommerschen Kirchenmusikfestes. Noch nie ist bisher unternommen worden, Martin Luthers knorriges Prosawort in Töne zu fassen. Dies ist des Komponisten von Pastor Lic. J. Jüngst (Stettin) verwertete Idee. Auf den Gedankengang der Kantate, der uns die Gestalt Luthers in Urwüchsigkeit, Kampfesmut wie Gottergebenheit heraufbeschwört, hier näher einzugehen, verbietet der Raum. — Hildebrandts Stil ist echt und eigen; er ist ebenso dramatisch und harmonisch frei wie in der Erfindung. Nirgends blickt die mühsame „Arbeit“ durch, Melodie und Satz scheinen ihm mehr wie durch Intuition zuzufließen. Nirgends stellt er besondere Anforderungen; alles atmet die reine Frische ursprünglichen Lebens und zündender Begeisterung. Das motivische Schaffen, die reichen Harmonien, die farbenfrische Instrumentierung und Tonmalerei sind vollkommen modern, und doch verliert er darüber die alten Kirchentonarten niemals ganz aus dem Auge. Mit verhältnismäßig geringen Mitteln werden durchweg große und moderne Wirkungen erreicht. — An ihrem dramatischen Höhepunkt (im 3. Satz) erhebt sich die Tonsprache zu ungestüm fortreißender Gewalt. Glänzend ist dieser Teil musikalisch aufgebaut und überragend in allem, was oratorisch-deklamatorische Belebung des Textwortes anlangt. Das ist echt bodenständige Kunst urdeutschen Wesens, herzerfrischend und an die Seele packend in herber Kraft. An zwingender Wirkung will der 4. Satz, ein entzückend melodischer Zwiegesang von Glaube und Liebe, wie zwischen Himmel und Erde, diesen Krafthöhepunkt fast noch überbieten. Weit mehr als eine bloß auf das Luther-Jahr zugeschnittene Festkomposition ist Hildebrandts großzügige Schöpfung berufen, gleich der des großen Thomaskantors durch die Jahrhunderte zu leben. Sie will uns erscheinen wie ein kräftiger Aufschrei gegen alle falschzüngigen Befehdungen deutschen Wesens; ein echtes Kind der großen Kriegszeit und für diese geboren, voller Siegeszuversicht und ganz dazu angetan, sich siegend die Herzen des protestantischen Deutschtums zu erobern.

Dr. Otto Thielke.

Kunst und Künstler

— Der Leiter des Vereins für altklassische Musik in Berlin, Gustav Lenzewski, feierte seinen 60., Wilhelm Handwerg in Berlin seinen 75., Geheimer Kommerzienrat Adolf Schiedmayer in Stuttgart, Leiter der weltbekannten Pianofortefabrik, seinen 70. Geburtstag.

— Am 14. Oktober vollendete Prof. Adolf Grabofsky in Sondershausen sein 50. Lebensjahr. 1867 zu Hamburg geboren, war er Violinist am Hamburger Stadttheater und in den Bülow-Konzerten und ging 1891 als Lehrer an das Konservatorium in Sondershausen. Drei Jahre war er Kapellmeister am Hoftheater, dann ging er 1897 an das Konservatorium zurück, wo er zum fürstlichen Musikdirektor und 1911 zum Professor ernannt wurde. H. M.

— Felix Gotthelf, der Komponist des Mysteriums „Mahadeva“, feierte jüngst in Wien seinen 60. Geburtstag.

— Am 17. Oktober vollendete Kgl. Musikdirektor Albert Keller in Kiel sein 70. Lebensjahr. 1847 als Sohn des Domkapellmeisters Keller zu Augsburg geboren, besuchte er das Konservatorium in München und nahm nach dem Tode seines Vaters dessen Stelle in Augsburg ein. 1874 siedelte er nach Hamburg, 1875 nach Kiel über, wo er dauernden Aufenthalt genommen hat. Er war Dirigent des Richard-Wagner-Vereins bis zu dessen Auflösung, Gründer und Leiter des Dilettantenorchesters während dessen 30jährigen Bestehens, 20 Jahre leitete er den Männergesangverein „Liedertafel“ und den Studentengesangverein, dessen Ehrenmitglied er ist. 1875—76 war er als Violoncellist Mitglied des Bayreuther Orchesters. H. M.

— Willy Rehberg, ein Schweizer, ist Direktor des Konservatoriums in Mannheim geworden.

— Der Berliner Musikschriftsteller Julius Fuchs feierte seinen 80. Geburtstag.

— Otto Leßmann, der bekannte Berliner Schriftsteller, der lange Jahre hindurch Schriftleiter der A. M.-Z. war, zieht sich nach Weimar zurück.

— Die Pianistin Ella Jonas-Stockhausen erhielt die Rote-Kreuz-Medaille.

— Rudolf v. Milde hat sich in Berlin niedergelassen.

— Anton Sistermans ist von Berlin nach Rotterdam in seine Heimat übergesiedelt.

— Ewald Sträßer, Wilh. Mauke, Joseph Haas, Felix v. Weingartner u. a. Meister werden in dieser Spielzeit mehrfach mit neuen und älteren Orchesterwerken zu Gehör kommen. Nur viele Kammermusikvereinigungen und die Pianisten tun für das Kunstschaffen der Gegenwart noch immer nichts. Soziales Empfinden, ihr Herren und Damen, gehört auch zum künstlerischen Wirken!

— Richard Singer wird sich im kommenden Winter in Berlin, Hamburg, Dresden, Leipzig, Kassel, Köln, Düsseldorf usw. hören lassen.

— Der Dirigent Albert v. Pauer-Budahegy wird im nächsten Winter sechs Konzerte des Neuen Münchener Konzertorchesters leiten.

— Kapellmeister Fritz Cassirer veranstaltet in München „Nachmittage für neue Musik“, die ausschließlich unaufgeführte Werke lebender — und zwar vorwiegend Münchener — Tonkünstler bringen werden.

— Joseph Haas hat eine größere Anzahl von Dichtungen Cäsar Flaischlens für eine Stimme mit Klavier in Musik gesetzt.

— F. v. Weingartner hat eine Fuge in c moll von Mozart für Orchester bearbeitet.

— Adriaan Liefsering, glücklicher Besitzer einer wundervollen Petri-Stradivarius-Geige, wird in diesem Winter eine rege Konzerttätigkeit entfalten. Er ist zur Mitwirkung als Solist in Stettin, Hamburg, Dresden, Lübeck, Magdeburg, Braunschweig und anderen Städten verpflichtet worden.

— Die Bearbeitung von Webers Euryanthe durch Dr. Stephani in Eisleben ist bereits von vier Bühnen angenommen, desselben Autors Bearbeitung von Händels Jephtha in 26 Städten, von Judas Makkabäus in 45 Städten benutzt worden.

— Dr. Kunsemüller (Kiel) hat eine fünfsätzige Cellosuite nach Spitzweg vollendet, die in Neuß zur Uraufführung kommen soll und auch auf dem Programm des Kunsemüller-Abends in der Kölner Mus. Gesellschaft (Februar 1918) stehen wird. Es ist lustig, wie der alte famose Spitzweg Mode wird. Zuerst habe ich auf die innere Verwandtschaft von Jos. Haas mit ihm aufmerksam gemacht, dann kam H. Kaun mit Spitzwegiana, die freilich kaum Berührung mit Spitzwegs Kunst hatten. Nun taucht der Name wieder auf. Hoffentlich wird mehr als Spitzwegerich daraus! W. N.

— Kammersänger Heinrich Hensel vom Hamburger Stadttheater wird Gastspiele und Konzerte in Berlin, Hannover, Dresden, München, Nürnberg, Frankfurt a. M. und Köln geben.

— Die Leitung der Hamburger Volksoper wird der frühere Direktor des Teplitzer Stadttheaters, Richter, übernehmen.

— Kapellmeister Richard Lert geht als Nachfolger Gilles von Stettin ans Hoftheater in Hannover.

— Wie Adolf Prümers in Tilsit in der Berliner „Tonkunst“ vom 1. August mitteilt, wurde ein in einem Zivilgefangenenlager internierter Engländer, der Komponist Leland Cossart, von der Kgl. Hofoper zu Dresden freigebeten und als Chorrepetitorvolontär angestellt. Als eine Dresdener Familie ihn zu seiner neuen Stellung mit einem Blumenkorb beglückwünschte, wies ihn der bescheidene Engländer mit den Worten: „er könne es seinem Vaterlande nicht antun, diese Huldigung anzunehmen“, zurück. Das war ganz gewiß eine „feine“ Familie. Skandalös aber ist, falls die Erzählung auf Tatsachen beruht, das Vorgehen der Dresdener Intendanz, die keine Ahnung von ihrer sozialen Pflicht zu haben scheint. Ist denn in Dresden kein Deutscher für die Stelle zu finden gewesen? Der Engländer, hat er sich auch echt englisch lümmelhaft durch seine Aeußerung betragen, ist doch am wenigsten zu tadeln.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Den Heldentod fand Chormeister Otto Heinz Lorenz (Berlin).

— Max Rohr, Tenor am Münchener Gärtnerplatztheater, hat sich wegen unheilbarer Nervenkrankheit erschossen.

— In München starb im Alter von 81 Jahren die Fürstl. Hohenzollernsche Kammersängerin a. D. Elise Feldhaus.

— Aus Brünn wird der Tod Dr. Bruno Studenys gemeldet, der als praktischer und theoretischer Musiker bekannt war.

— Robert v. Mendelssohns Tod wird aus Berlin mitgeteilt. Der Bankier war ein trefflicher Violoncellist. Seine Witwe ist die bekannte Pianistin Giulietta Giordani.

Erst- und Neuaufführungen

— Im Nürnberger Stadttheater fand die Oper „Der Abt von Fiecht" von Martin Spörr eine freundliche Aufnahme. Sie behandelt das Schicksal eines ehemaligen Kommandanten, der auf die Kunde des Untergangs von Frau und Kind der Welt entsagte, nach zehn Jahren aber erfährt, daß sie leben, sich aufmacht, sie zu suchen, und, dem Bannfluch trotzend, mit ihnen vereint bleibt. Das Textbuch ist kaum mehr als eine äußere Veranschaulichung dieser erzählten Begebenheit; der gänzliche Mangel an äußeren und inneren Konflikten mußte ihm verhängnisvoll werden. Die Hauptszene, das Wiedersehen vor dem Stephansdom, bringt Höhepunkt und Lösung zugleich, ohne Widerstände und Spannung. Der Verfasser war so als Dichter seinem beachtenswerten musikalischen Ausdrucksvermögen im Wege, dem man gerne eine anregende Aufgabe mit größeren Linien und Steigerungen gewünscht hätte; denn an vollständig durchgebildeter Instrumentationskunst und auch an ursprünglichen reizvollen Einfällen gebricht es dieser sympathischen, gemäßigt-modernen, vielfach zu geschlossenen Formen und motivisch-einheitlicher Verarbeitung neigenden Tonsprache keineswegs.

Dr. Hans Deinhart.

— Am Stadttheater in Innsbruck wurde „Der Rattenfänger", Oper von F. W. Porges, Musik von Karl Senn, zur Uraufführung gebracht.

— Es stehen an Uraufführungen bevor in Leipzig: „Sappho" von H. Kaun, „Elga" von E. Lendvai (2. Fassung), „Der Stier von Olivera" von E. d'Albert; in Mannheim „Scharazade" von B. Sekles, „Kjartan und Gudrun" von P. v. Klenau, in Würzburg „Der Dorfheilige" von E. Maschke, „Der heilige Morgen" von H. Platen, in Karlsruhe „Meister Guido" von H. Wetzel, in Stuttgart „An allem ist Hütchen schuld" von S. Wagner.

— Hanuschka, Operette von Joseph Snaga, hat trotz (oder durch) ihrem Allerwelts-Musikausdruck in Leipzig Erfolg gehabt.

— „Schwarzwaldmädel", Operette von L. Jessel, kam in Berlin zur Uraufführung.

— Am 10. Oktober fand im Leipziger Neuen Theater eine Art von Uraufführung statt. Die tätige Ballettmeisterin Emma Grondona hatte zu Max Regers Ballettsuite Op. 130 eine Pantomime geschrieben, die die in den Ueberschriften einzelner Sätze der Suite genannten Personen Colombine, Harlequin, Pierrot und Pierrette wirklich auftreten läßt. Die Pantomime paßt sich geschickt der Musik an, wenn auch manches im Verhältnis zu Regers Musik zu graziös war. Die Ausführung, besonders auch von seiten des Orchesters unter Prof. Lohses Leitung, war ausgezeichnet. G. F.

(Daß Regers unsinnliche Musik zu einem Ballett passe, will uns nicht in den Kopf, wenn Reger selbst auch die Bühnenbearbeitung als möglich dachte. Anm. d. Schr.)

— Eine tschechische Oper „Jenufa" von Leo Janacek wird die Wiener Hofoper herausbringen.

— A. Rudolph (Karlsruhe) hat seiner Bearbeitung von Mozarts „Zaide" die des „Schauspieldirektors" folgen lassen. Das Werk wird unter dem Titel „Mozart in Prag" unter Fritz Cortolezis in Karlsruhe seine erste Aufführung finden.

— Unter Br. Walters Leitung wird eine Orchestersuite von Karl Ehrenberg (Augsburg) im zweiten Akademiekonzert in München zur Uraufführung gelangen.

— „Ikarus", eine Tondichtung für Bariton und Orchester von Fritz Brandt, gelangte durch das deutsche Symphonieorchester in Brüssel zur Uraufführung.

— In einem städtischen Symphoniekonzert in Chemnitz kam die Ballade für eine Singstimme und großes Orchester „Mara" von Hans Ludwig Kormann zur Uraufführung.

— Max Eggers „Wächterlied" (J. V. v. Scheffel) für Männerchor mit Bläser- und Orgelbegleitung gelangte in einem Orchesterkonzert des Schubert-Bundes in Wien zur Uraufführung.

— Friedrich Kloses neues Chorwerk „Der Sonne Geist", von dem ein Teil diesen Sommer beim Musikfeste des Schweizerischen Tonkünstlerfestes aufgeführt worden ist, wird Anfang März in Basel durch den Basler Gesangverein unter Hermann Suters Leitung zur Uraufführung kommen. Mit der Münchener Klose-Woche scheint es nichts werden zu sollen, wie man hört.

— Dr. Georg Göhler bringt im Lübecker Verein der Musikfreunde F. Draesekes Sinfonia tragica und Botho Siegwarts „Hektors Bestattung" als örtliche Neuheiten zur Aufführung.

— Der in Dresden lebende Norweger Gerhard Schjelderup hat seine symphonische Dichtung „Brand" (nach Ibsen) in Kopenhagen unter Schnedler-Petersen erstmalig zur Aufführung bringen lassen.

— Beim vierten Französischen Musikfeste in Paris wurden gespielt eine Klavier-Violinsonate des im Kriege gefallenen Fernand Halphen, mehrstimmige Gesänge des im Felde stehenden Louis Dumas, eine Klavier-Violinsonate von Albéric Magnard, „L'amour d'Héliodora", „Silhouettes grecques" von Charles Levada und ein Quintett von Jean Huré.

Vermischte Nachrichten

— In Bückeburg ist ein „Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung" ins Leben gerufen und damit ein brennender Wunsch vieler Fachvertreter erfüllt worden. Der regierende Fürst, Adolf zu Schaumburg-Lippe, hat in hochherziger Weise eine bedeutende Summe zur Verwirklichung der Ziele zur Verfügung gestellt, so daß die Zukunft des Institutes finanziell durchaus gesichert genannt werden kann. Wesentliche Verdienste um das Zustandekommen der Anstalt hat sich Graf v. Reischach, ein geborener Württemberger, der seit Kriegsbeginn als Adjutant des Kriegsministers in Stuttgart tätig ist, erworben. Die Ziele des Institutes sind hohe. Es setzt sich aus folgenden Abteilungen zusammen: 1. Der Bücherei. Darin die alte, aus dem 18. Jahrhundert stammende Fürstl. Schaumburg-Lippische Musikbibliothek. 2. Dem Collegium musicum, das stilgerechte Pflege alter und neuer vokaler und instrumentaler Kammermusik mit Benutzung originaler Instrumente erstrebt. 3. Der Abteilung für experimentelle Musikwissenschaft: Instrumentensammlung, Laboratorium für technische, akustische und tonpsychologische Versuche, Photophonogramm-Archiv. 4. Der öffentlichen Leihstelle: Verleihung theoretischer und praktischer Werke an Einheimische und Auswärtige, musikliterarische Beratung, Lesesaal. 5. Der Bückeburger Ortsgruppe: Pflege heimischer Musikgeschichte, gelegentliche Vorträge bei lokalen Veranlassungen, Gedenktagen und Aufführungen, sowie kritische Referate, denen sich praktische Darbietungen des Collegium musicum oder von Mitgliedern der Fürstlichen Hofkapelle anschließen. 6. Der Partiturensammlung: systematische Spartierung ausgewählter Werke des 16. Jahrhunderts mit Ausschluß von solchen, deren Neudruck zu erwarten steht. Zur vorschriftsmäßigen Herstellung dieser Partituren will sich das Institut der tarifmäßig bezahlten Mitarbeit von Mitgliedern empfohlener, sachverständiger und gewissenhafter Herren bedienen. 7. Der Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften: Sammlung aller erreichbarer gedruckter, sowie, nach Möglichkeit, der Titel ungedruckter Abhandlungen, Herausgabe einer „Bibliographie für musikwissenschaftliche deutsche Universitätsschriften" unter Mitwirkung reichsdeutscher, österreichischer und deutschschweizerischer Universitäten, Auskunftei für alle einschlägigen Fragen. — Von Veröffentlichungen sind eine Zeitschrift, streng wissenschaftliche, theoretische und praktische Publikationen, sowie eine Fürst-Adolf-Ausgabe mit Faksimile-Neudrucken einzigartiger Werke geplant. In Aussicht genommen ist ferner die jährliche Verleihung eines Preises von 1000 Mark, welchen der Verfasser der besten deutschen musikwissenschaftlichen Leistung eines Jahres erhalten soll. Es gibt ordentliche und fördernde Mitglieder des Institutes. Während die Erstgenannten vom fürstlichen Hofmarschallamt ernannt werden, bildet die Voraussetzung zur Erwerbung der fördernden Mitgliedschaft ein Aufnahmebeitrag von 5000 Mark; der jährliche Beitrag beträgt 300 Mark, kann aber fortfallen, falls der Aufnahmebeitrag mindestens 10 000 Mark beträgt. Die Aufnahme sämtlicher Mitglieder bedarf der Bestätigung des Landesfürsten. Das Institut begann seine Tätigkeit am 1. Oktober 1917; der vollständige Ausbau aller Abteilungen dürfte in etwa drei Jahren vollzogen sein.

— Der „Dresdener Anzeiger" enthält in der Nummer vom 7. Okt. d. J. die Bekanntmachung von Konzerten der Vereinigung der Musikfreunde, die so ziemlich das Unwürdigste von Reklametrommelei darstellt, was sich denken läßt. Der Name des Dirigenten des ersten Konzertes ist durch Fettdruck hervorgehoben, der des Leiters des zweiten durch Buchstaben doppelter Größe ausgezeichnet, während der des dritten sich nur einer um die Hälfte verringerten Fettausgabe erfreut. Dann aber folgt wörtlich folgendes: „Solistin: die berühmteste Klaviervirtuosin" (ohne Namen). Das ist ganz so wie in den Voranzeigen der Varietébühne: Nr. 1: Wer kommt? Nr. 2: Er kommt. Nr. 3: Wer ist er? Nr. 4: Er ist Berlopippi. Nr. 5: Wer ist Berlopippi? Nr. 6: Der berühmte . . . usw. con grazia al fine. Wir schreien alle Tage gegen den Amerikanismus und sitzen mitten drin in seiner ekelhaften Aufdringlichkeit. Dirigenten von Rang und — vor allem — Selbstachtung sollten sich derartige schimpfliche Geschmacklosigkeiten verbitten. Sie sind ernster Kunstpflege unwürdig.

— Der 1849 in Winterthur begründete und durch Werke von Brahms, Herzogenberg, E. Bossi, Gernsheim, A. Mendelssohn und durch seine wertvolle Orgelmusik hochangesehene Leipziger Musikverlag von Rieter-Biedermann ist durch Kauf an C. F. Peters übergegangen.

* * *

Unsere Musikbeilage. Georg Jokl, den wir mit einem gehaltvollen Klavierstücke unsern Freunden zum ersten Male vorstellen, ist in Wien vorgebildet worden. Jokl schrieb bis jetzt Klavierstücke, Lieder und Orchesterwerke, von denen ein symphonisches Gedicht „Heldensang" in Königsberg unter Max Brode aufgeführt wurde. — Der Ulmer Fritz Hayn ist in der Beilage mit zwei kleinen und anspruchslosen, aber hübschen Liedern vertreten. Es wird sicherlich Leute geben, die an der kleinen Ausschmückung der Begleitung in Takt 4 des zweiten Verses Anstoß nehmen und sie als dem Volkstone, dem das Lied entstammt, fremd bezeichnen werden. Sie mögen sich die keineswegs schwierige Frage selbst beantworten, wie sich die schluchzenden Wechselnoten und die Aufwärtsbewegung der Begleitung erklären und rechtfertigen lassen.

Schluß des Blattes am 20. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 1. November, des nächsten Heftes am 15. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

30. Jahrgang — Verlag Carl Grüninger, Stuttgart — 1918 / Heft 4

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Grundfragen romantischer Musikästhetik im Hinblick auf Hans Pfitzner.

Von Dr. Erwin Kroll.

Die Aesthetik ist um der Kunst willen da; sie möchte eine bereits vorhandene Kunst verallgemeinern oder, wenn es glückt, eine kommende vorbereiten. So sehr zur Erreichung dieses Zieles ihre wissenschaftliche Ausgestaltung im Gebäude unserer Geisteswissenschaften anzustreben ist, stelle sich diese nun dar als Selbstbestimmung künstlerischen Lebens oder als seelische oder kunstwissenschaftliche Erforschung künstlerischer Tatbestände, so werden wir darüber den Wert der sog. Künstlerästhetik, dieser Mischung von Bekenntnis und Nachdenken, nicht herabsetzen dürfen. Bildet sie doch, sofern unsere Philosophen nicht zugleich schaffende Künstler sein können, ein lebendiges Bindeglied zwischen Kunst und eigentlicher Aesthetik. Denn diese neigt dazu, von den Quellen künstlerischen Lebens sich um so weiter zu entfernen, je mehr sie in Bahnen wissenschaftlichen Denkens wandeln muß. Die Forderung, daß die Aesthetik um der Kunst willen da sei (und nicht etwa umgekehrt diese um der Aesthetik willen), sollte auch für die Aesthetik der Musik ihre Geltung haben. Wie wenig aber die Vertreter dieses Faches den Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen ihrer Umwelt wahren, lehrt schon ein flüchtiger Einblick in die Geschichte der Musikästhetik der letzten hundert Jahre.

Wenn daher ein Musiker von der überragenden Bedeutung eines Pfitzner[1] es unternimmt, seine Aesthetik der breiten Oeffentlichkeit zu übergeben, so darf er nicht nur des Beifalls seiner Anhänger, sondern auch des Dankes der Fachästhetiker gewiß sein. Und noch ein weiterer Nutzen erwächst aus der Versenkung in diese Bekenntnisschrift. Wenn es wahr ist, daß das Schaffen eines Künstlers vor allem aus seinem ureigensten Wesen begriffen werden muß, so wird der Zugang zu den Pfitznerschen Tonschöpfungen, der manchem steiler erscheint, als er ist, leichter werden, wenn er seine Aesthetik vorwegnimmt. Denn in Pfitzners Persönlichkeit ist Schaffen und ästhetisches Nachdenken nicht zu trennen. Auch hier der bohrende Ernst, die grüblerische Versenkung, die logische Unerbittlichkeit, die seinen musikalischen Schöpfungen eignet, nur daß jetzt zuweilen ein beißender Spott dazukommt, der wohl dem Schmerze des Schaffenden über die Unzulänglichkeit seiner Umgebung entspringt. Die letzte „Futuristengefahr" betitelte Schrift greift geradezu in das Treiben der Jüngsten ein. —

Pfitzners musikalisches Schaffen war von jeher als Neuromantik gestempelt, eine Bezeichnung, die nur dann der Wahrheit entspricht, wenn man romantische Kunst etwa im Sinne Nietzsches als „eine Folge des Ungenügens am Wirklichen" nimmt. Ueber die Form dieses Schaffens ist damit natürlich nichts ausgesagt; vielmehr strebt diese, wie aus den folgenden Ausführungen hervorgehen soll, über die Romantik hinaus. Dasselbe gilt von seiner Aesthetik, obwohl man sie mit größerem Recht romantisch nennen könnte. Denn der Künstler tritt mit seinen Aufsätzen bewußt anknüpfend in die Reihe der ästhetisierenden Romantiker, der E. T. A. Hoffmann, Schumann, Wagner, die, wie bekannt, Leitsterne seines Wesens und Wirkens sind. Dabei baut er auf einem Grund und Boden weiter, wie ihn die Entwicklung unserer Musikästhetik von Schelling über Schopenhauer bis E. v. Hartmann bereitete. Eine Fülle dem Kunstleben und der Kunstforschung entnommener Beobachtungen bieten uns diese Pfitznerschen Aufsätze, vor allem beleuchten sie endlich einmal scharf den Anteil der Musik am Musikdrama; am tiefsten aber schürfen sie dort, wo das Verhältnis des Schaffenden zur musikalischen Form in Frage kommt. In welcher Weise sich Pfitzner mit dem Formproblem auseinandersetzt, möchten die folgenden Ausführungen zeigen; ein gelegentliches geschichtliches Zurückgreifen wird dabei seine Stellung zur Romantik am besten kennzeichnen.

Im Wesen romantischer Musikästhetik liegt oft die Gefahr, sich beim Spiel mit Begriffen und Beziehungen, Ahnungen und Aehnlichkeiten ins Uferlose zu verlieren, und die Aesthetiker sind ihr um so weniger entgangen, je weiter sie sich vom Urquell schöpferischer Tonkunst entfernten. So bleibt z. B. E. T. A. Hoffmann, der bereits das Wesentlichste der Schopenhauerschen Musikphilosophie vorwegnimmt, weit mehr im Bereich lebensvoller Aesthetik als der Philosoph des Pessimismus von Schumann und Wagner ganz zu schweigen. Pfitzner verzichtet grundsätzlich darauf, den Philosophen ins Handwerk zu pfuschen. Gewiß, er stellt — unter ausdrücklicher Berufung auf Schopenhauer — das Kunstwerk über alle Erfahrung, rückt das künstlerische Schaffen ins Hellseherisch-Unbewußte, nicht zu Enträtselnde, verlegt des Künstlers Heimat gewissermaßen ins Geisterreich. (Die Aehnlichkeit zwischen Palestrina und Hans Heiling liegt auf der Hand.) Aber er bleibt dabei nicht stehen, sondern gewinnt sofort festen Boden, indem er an den Anfang seiner Aesthetik die Lehre vom musikalischen Einfall stellt.

Dieser ist ihm Anfang und Ende, Maßstab und Inhalt aller Musik. Er enthält als Urkeim schöpferischen Gestaltens alles Folgende in sich, er birgt wie in chemischer Verbindung alle Elemente der Musik, Melodie, Harmonie, Rhythmus. Ihm gegenüber ist die Form, worunter Pfitzner vor allem die historisch gewordenen Formen versteht, wesenlos, „akzidentell". Die Einfallslehre gibt uns den Schlüssel zu Pfitzners ästhetischen Anschauungen, ja zu seinem gesamten künstlerischen Schaffen überhaupt. Es ist bezeichnend, daß bereits die Romantik ähnlichen Anschauungen huldigte. Schon E. T. A. Hoffmann bezeichnete die Melodie „als das Erste in aller Musik" und verglich — darin Schopenhauer vorahnend — das Entstehen der Melodien im schaffenden Musiker einem unbewußten Erkennen des Wesens der Welt. Je durchdringender diese Erkenntnis sei, meint Hoffmann, um so höher stehe der Musiker als Komponist. Zwar erschlösse uns auch

[1] Hans Pfitzner: Vom musikalischen Drama. München und Leipzig 1915. Futuristengefahr, ebenda 1917.

der Traum jenes unbekannte Geisterreich, von dem das Kunstwerk rede. Aber noch nie sei ein Meisterwerk nur erträumt worden; sondern der Künstler müsse, um uns zu ergreifen, über das innere Reich seiner Töne herrschen und das in der Verzückung unbewußt Empfangene mit großer künstlerischer Kraft festhalten. In ähnlicher Weise — jedoch mit größerer Klarheit — weist Pfitzner darauf hin, daß beim musikalischen Schaffen zwei nach dem Grade der Genialität des Schöpfers sich mehr oder weniger ausgleichende Gegensätze wirksam seien, nämlich geniale Eingebung, die oft blitzartig den Einfall hervorbringe, und bewußte musikalische Ausformung, musikalische Facharbeit. In diesem Sinne ist ihm der Einfall Urantrieb und Wertmesser aller Musik; er kommt aus dem Unbewußten als etwas Hineingefallenes, „wozu keine Verbindung führt". Besteht der Genuß alles Schaffens und Genießens in seiner Unmeßbarkeit, so erscheint auch das Kunstwerk um so wertvoller, je mehr es im Bereich des Einfalls bleibt, je weniger es — fertig vorliegend — den Gedanken an ein Gewordensein durch musikalische Facharbeit aufkommen läßt. Andrerseits steht die bewußte musiklaische Ausformung um so höher, je mehr sie sich diesem Eingebungsbereich des Einfalls nähert. Denn auch die größte fachliche Meisterschaft kann dem Schaffenden nicht den glücklichen Augenblick ersetzen. Natürlich läßt Pfitzner den Einfall an die Persönlichkeit des Schaffenden gebunden sein, so daß es auch „geniale Gassenhauer" gibt. Immer aber ist eine Grenze zwischen Eingebung und Facharbeit („Inspiration" und „Reflexion") vorhanden, nur deshalb oft schwer zu entdecken, weil auch Einfälle „zweiten Ranges" aus minderer Höhe vorkommen, die in der Nachbarschaft des Ureinfalls sich gebildet haben.

Die Einfallslehre bestimmt auch das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst. Im Gegensatz zur Dichtung, wo als Einheit eine Idee ungreifbar und doch alles umfassend, alles durchdringend das Ganze umschließt, geht die Musik von einer solchen Einheit (eben dem Einfall) aus und zehrt von ihm, oder bringt neue Einheiten, so daß alles „Komponieren" nur ein „Zusammensetzen" solcher Einheiten ist. Deshalb findet Pfitzner die Bezeichnung Tondichtung unsinnig; nur die Dichtkunst „verdichtet" eine Idee. „Die eigentliche Tondichtung ist der geniale musikalische Einfall."

Es ist klar, daß vor einer solchen Auffassung die musikalische Form dem Einfall gegenüber als etwas nur „Akzidentelles" erscheinen muß, ja, daß so die Geschichte der Formen nichts weiter wird als „eine chronische Verlegenheit, musikalisches Einfallsmaterial unterzubringen". Wie die Romantik Nietzsches über das „ungenügende Wirkliche" hinausstrebt, so widerstrebt der Einfall Pfitzners jeglicher Formung. Seine reine Ausprägung ist, da sie ohne Facharbeit nicht auskommen kann, eigentlich unmöglich. Folgerichtigerweise läßt Pfitzner diese musikalische Facharbeit nur als Zugeständnis an die menschliche Unvollkommenheit gelten, ja, er unterscheidet demgemäß geradezu zwei Seiten der Musik, die fast wie zwei verschiedene Künste anmuten und auch oft zwei verschiedene Arten von Begabungen voraussetzen, nämlich Musik als Eingebung, Einfall (Inspiration) und Musik als formbildende Kunst, „Architektonik" (Reflexion).

Das Beispiel des ersten Satzes der Eroica, „des Mutterschoßes aller symphonischen Kunst", zeigt ihm, daß, je ausgedehnter die musikalischen Formen um so gebundener, ausdeutungsfähiger die sie ausfüllenden Einfälle sein müssen. Beethovens symphonische Neuerung besteht nach Pfitzner darin, statt des bloßen Aneinanderreihens von Einfällen zu Gunsten der Einheitlichkeit des Ganzen Bestandteile der Einfälle zu Verbindungsgliedern zwischen ihnen zu machen. Doch widerstrebt die geheimnisvolle Gedrungenheit dieser Bestandteile dem symphonischen Grundsatz des Auseinanderziehens. Aus dieser Erkenntnis versucht Pfitzner den Grundunterschied zwischen Klassikern und Romantikern in der Musik herzuleiten und unterscheidet eine symphonisch-klassische und eine dramatisch-lyrisch-romantische Kunst in der Art, daß er bei jener die Musik als „Architektonik" (und mit ihr den Genuß an der Form), bei dieser die Musik als „Inspiration" (und den Sinn für das Eigentümliche des Gedankens) vorherrschen läßt. Auf Grund der Einfallslehre sind also nicht nur die historisch gewordenen Formen der Musik, wie sie sich gemäß der Anzahl und der Anordnung der sie erfüllenden Einfallseinheiten (Melodien, Themen, Motive) ergeben haben, an sich wesenlos, „akzidentell", sondern jegliche musikalische Ausformung überhaupt muß auf eine besondere, dem Einfallsbereich in gewisser Weise entgegengesetzte Seite der Musik zurückgeführt werden.

Es ist der alte Gegensatz zwischen Inhalt und Form, der sich hinter dieser Gegenüberstellung von „Inspiration" und „Reflexion" auftut. Greift man auf die Anfänge der Romantik zurück, so sprechen schon die Brüder Schlegel bei ihren häufigen Versuchen um eine Begriffsbestimmung des Romantischen von einer „ganz durch die Phantasie bestimmten Form" und erheben damit eine Forderung, die für die Musik später am ehesten Schumann in seinen kleineren Werken erfüllte; nicht restlos; die Entwicklung der Musik im letzten Jahrhundert zeigt, daß sie von der Romantik völlig vielleicht überhaupt nicht erfüllt werden konnte. Ist es nicht bezeichnend, daß E. T. A. Hoffmann, auf den wir schon mehrfach zurückgreifen mußten, gewiß ein romantischer Geist und der erste moderne Musikkritiker dazu, überall dort, wo er seelisch ausdeutet, auf dem Boden romantischer Kunstanschauung steht, als Komponist aber, sowie in Fragen der musikalischen Fachlehre und in seiner Beurteilung einzelner Musiker sich durchaus von den Kunstbegriffen klassischer Musik leiten läßt? Wird diese Tatsache gewiß auch noch auf andre Einwirkungen zurückzuführen sein[1], so ist man doch geradezu versucht, den Hoffmannschen Kapellmeister Kreisler, der an dem Widerstreit zwischen Phantasie und Wirklichkeit zugrunde geht, für ein Sinnbild romantischer Tonkunst überhaupt zu nehmen, obwohl sich andrerseits wieder Hoffmann selbst in der Schumannschen Tonwelt, die doch seinen poetischen Gesichten am nächsten lag, kaum würde wohl gefühlt haben. So klafft schon von Anfang an ein Zwiespalt in der Auffassung romantischen Wesens und romantischer Form und wenn Pfitzner dazu gedrängt wird, der Musik als „Inspiration" eine solche als „Architektonik" gegenüberzustellen — ohne damit, wie wir gleich sehen werden, sein letztes Wort gesprochen zu haben —, so besteht dieser Zwiespalt nur in vertiefter Form weiter. Eine Erklärung dafür ist in Kürze kaum zu geben. Vielleicht, daß die Ueberspannung des musikalischen Schaffens nach der Seite romantischer „Inspiration" hin neue Formungsmöglichkeiten nicht voll zur Entfaltung kommen läßt und die Musik sogar über sich selbst hinaus zur Anlehnung an andre Künste drängt. Es ist kein Zufall, daß der größte Musiker der Romantik, Richard Wagner, eigentlich — ein Dichter war, Schubert, Weber und Schumann aber, trotzdem oder gerade weil sie als die genialen Einfallsmusiker der Romantik auftreten, die vielleicht geahnte Vereinigung und Verschmelzung jener beiden entgegenstrebenden Pole der Musik nicht völlig durchzuführen vermochten, sondern immer wieder an klassischen Formen Anlehnung suchten. Was nun Pfitzner als Schaffenden von der Romantik scheidet und ihn über sie hinausführt, deutet er selbst dort an, wo er von der „Durchdringung der beiden Wesenseigenschaften dieser Kunst — eine dritte gibt es nicht —, auf der ja alles Komponieren beruht", spricht. Wir werden nicht fehlgehen, hierin den Angelpunkt seines künstlerischen Strebens zu erblicken, den jede Beurteilung seiner Schöpfungen, wenn sie fruchtbringend sein will, wird zum Ausgangspunkt nehmen müssen. Im Anschluß an unsere vorigen Ausführungen dürfte das Pfitznersche Ziel nun klar sein. Der Einfall treibt die ihm innewohnende Form aus sich hervor. Da ist kein Ueberwuchern musikalischer Inhalte mehr, aber auch keine Vorherrschaft tönender Formgesetze, keine Uferlosigkeit musikalischen Geschehens, aber auch kein Erfüllen erstorbener Formen! Ein Neues entsteht in unerhörter Ausnutzung harmonischer, rhythmischer, kontrapunktischer und instrumenteller Möglichkeiten, folgerichtig erwachsen aus dem

[1] Vergl. meine Arbeiten: E. T. A. Hoffmanns musikalische Anschauungen, Königsberg i. P. 1909, und: Hoffmann als Musikkritiker. Signale f. d. musikal. Welt. 1910. Nr. 8. 9. 11.

Alten. „Architektonik“ der Musik, „Reflexion“, „Facharbeit“ (oder wie man es sonst nennen will) als „Inspiration“, Eingebung! — „Einfall“ als formgewordene Wirklichkeit, wenn man will, überwußte Reflexion! (Denn das Unbewußte des musikalischen Schaffens ist eher ein Ueberwußtes zu nennen, für das Pfitzner ausdrücklich höchste geistige Wachheit verlangt, damit die Eingebung des Schöpfens möglichst getreu zum Ausdruck komme. Eine solche Wachheit erfordert, wenn anders eine wirklich schöpferische Freiheit überhaupt möglich sein soll, höchste Beherrschung der musikalischen Formen und Formungsmöglichkeiten.) Höchste Eindringlichkeit des Einfalls im romantischen Sinne, höchste Wahrheit der Form im klassischen —, das ist das Pfitznersche Ideal! —

In welch hohem Maße dieses Ideal durch Pfitzners künstlerisches Schaffen bisher verwirklicht wurde, muß hier unerörtert bleiben. Doch dürfte bei unserer Behandlung der Formfrage so viel klar geworden sein, daß auch des Künstlers Aesthetik als ein Glaubensbekenntnis, ein notwendiges Erzeugnis seines Gesamtschaffens, als ein Stück künstlerischen Lebens zu gelten hat, das seinen Wert in sich trägt. Diesem Leben mit anderswoher entlehnten ästhetischen Urteilen beikommen oder gar es nach den Ergebnissen irgend eines ästhetischen Systems messen, heißt es ganz und gar verkennen, ja, es töten. Aesthetik und Kunst sind hier untrennbar, beide aus der Romantik erwachsen und über sie hinausstrebend, beide den Wesensgehalt unserer Zeit, wie ihn eine einzigartige Persönlichkeit aufgefangen, aussprechend.

Somit wären wir am Ende, machte nicht die Fehde Pfitzner-Busoni noch ein weiteres Eingehen auf die Formfrage nötig. Pfitzner, dessen ganze Lehre, wie wir sahen, dahin drängt, die Form unter die Abhängigkeit des Einfalls zu bringen, der dem Genie ohne weiteres das Recht zuspricht, sich vermittelst der Kraft seiner Eingebung alle Mittel zu erschließen, die es braucht, der jede Kühnheit, sei sie harmonischer, instrumenteller oder anderer Art, billigt, sofern sie künstlerischer Notwendigkeit entspringt, der sich selbst keiner musiktheoretischen Neuerung verschließt und die „Berechtigung zu deren Aufsuchung anerkennt, hat, wie bekannt, Busonis „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst“ gegenüber einen schroff ablehnenden Standpunkt vertreten und u. a. auch die Formfrage von neuem zur Erörterung gestellt. Nun handelt es sich dabei nicht so sehr um den Gegensatz: hier stürmender Fortschritt, hier langsames Innehalten, obwohl Pfitzner zu der Ansicht neigt, die Blütezeit der abendländischen Musik sei vorbei und unsre Aufgabe wäre vielmehr „eine liebevolle Besinnung auf das, was entstanden ist und was gegenwärtig entsteht“. Sondern er tritt mit dem ganzen Einsatz seiner Persönlichkeit für die Betonung einer naturgemäß — folgerichtigen Entwicklung musikalischen Geschehens auf Grund allgemeiner geistiger Gesetzmäßigkeit ein gegenüber einer Aesthetik, die an das Vorhandene, geschichtlich Gewordene, nicht glaubt, das Nichtvorhandene aber, als ob es schon bestände, als das einzig Wahre preist. Er fühlt durch die Futuristen, als deren Sprecher ihm Busoni gilt, den musikalischen Einfall bedroht, der doch, wie wir sahen, ohne höchste geistige Wachheit, ohne höchste Beherrschung der musikalischen Formen und Formungsmöglichkeiten nicht rein in die Erscheinung treten kann. Auf welcher Seite hier das größere Recht liegt, dürfte nicht zweifelhaft sein. Dazu kommt, daß Busonis Schrift, der ja als Künstlerästhetik zunächst das gleiche Recht auf Gehör zusteht wie der Pfitznerschen, weder in gleicher Weise den Zusammenhang und die Uebereinstimmung mit dem Gesamtschaffen ihres Urhebers bewahrt, noch auch wie diese als ein vom Wesensgehalte unserer Zeit getragenes Stück künstlerischen Erlebens gelten kann, sondern sich vielmehr bedenklich dem Gebiet jener geistreichen Unterhaltung nähert, die in ihrer Uferlosigkeit der Musikästhetik der Romantik (— auch Busoni ist ein Romantiker, für den E. T. A. Hoffmann nicht vergebens gelebt hat —) schon so viel geschadet hat. Aber dieser „Entwurf einer neuen Aesthetik“ kann, hält man ihn etwa neben die ästhetischen Schriften des Malers Kaudinsky oder neben Schönbergs Harmonielehre, kaum als Bekenntnis der Neuesten angesehen werden. Gerade das Ideal des Pfitznerschen Schaffens, wie wir es vorhin zu deuten versuchten, weist weit mehr in die Zukunft und hat, so merkwürdig das klingen mag, der Berührungspunkte mit diesen Neuesten mehr, als man glaubt. Sind doch Expressionismus und verwandte Strömungen, wie sie ihre ästhetische Formulierung in den Schriften der Genannten oder etwa in der Streitschrift des „Blauen Reiters“ gefunden haben, demselben romantischen Boden entsprossen, der schon Tiecks Ahnungen von dem „Denken in Tönen“, dem „Musizieren in Worten“, von den „Bildsäulen, die sich zu Gemälden beleben“, „den Gedichten, die Musik werden“, aufkommen ließ, dem E. T. A. Hoffmanns und Schopenhauers Glauben an die Musik als tönende Weltidee entkeimte. Denn auch sie fordern immer nachdrücklicher die unumschränkte Herrschaft der künstlerischen (visionären) Eingebung und die enge Anlehnung der bildenden Künste an die Musik, als die am wenigsten stoffliche Kunst, sie verteidigen „die mystisch-innerliche Konstruktion“ ihrer Schöpfungen und die Form als „Ausdrucksmittel innern Klanges“. Was Pfitzner von den musikalischen „Anarchisten“ unserer Tage scheidet, ist, daß er, überzeugt von der Gesetzmäßigkeit und dem naturgemäß-folgerichtigen Zusammenhang alles Geistigen, den Anschluß an gewisse Untypen musikalischer Formungsmöglichkeiten stärker gewahrt wissen will, als jene. Und wer hätte die Kühnheit, mit dem Künstler darüber zu rechten, daß er unsere psychischen Formbedürfnisse nicht für unerschöpflich hält? Ihm erwachsen „Systeme, Regeln, Formen in der Musik ebenso von selbst wie Tierspezies und Pflanzengattungen in der Natur; manche sterben da wie dort aus; viele erhalten sich.“ Ihm sind sie zwar „akzidentell“, jedoch „nicht willkürlich ausgedacht, sondern dem Wesen dieser Kunst abgelauscht, die zu gewissen, gleichsam kristallisierenden Bildungen neigt.“ Wenn er sich eins fühlt mit unserm Tonsystem und überzeugt ist, daß die Neuerung in der Musik nicht lediglich in neuen Formen beruhen muß, so hat er ein gutes Recht dazu, — solange wenigstens, bis ein neues Genie kommt, das der Kunst neue Regeln gibt. Da aber unsre abendländische Musik in ihrer Entwicklung bisher stets den Zusammenhang mit dem Alten gewahrt hat, so ist nicht zu befürchten, daß das Ideal Pfitznerscher Kunst, jene höchste Eindringlichkeit des Einfalls im romantischen, jene höchste Wahrheit der Form im klassischen Sinne jemals umgestoßen werden wird.

Die Original-Ausgaben unserer Klassiker.

Eine Entgegnung von Prof. Theodor Wiehmayer (Stuttgart).

Unter dem Titel „Unsere deutschen Klassiker-Ausgaben“ veröffentlichte Herr Hermann Keller in Nr. 1 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift einen Aufsatz[1], der sich mit dem heutigen Stande und der zukünftigen Ausgestaltung unserer Klassikerausgaben befaßt, dabei aber in einigen wesentlichen Punkten von irrigen Voraussetzungen ausgeht, so daß ich es mir nicht versagen kann, zu dieser wichtigen Frage Stellung zu nehmen. —

Herr Keller gelangt in seinen Ausführungen zu dem Schlusse, daß es im Interesse des Fortschritts unbedingt erforderlich sei, den Gebrauch der bezeichneten, revidierten oder instruktiven Ausgaben tunlichst einzuschränken und an ihre Stelle den unverfälschten Originaltext der Klassiker treten zu lassen. Die Ausgaben mit den „willkürlichen Bezeichnungen der Herren Maier und Huber“ sollen also von der Bildfläche

[1] Zusatz der Schr. Da die von Herrn Keller in seinem Aufsatze entwickelten Ansichten auch von anderer Seite geteilt werden, nahmen wir ihn zum Drucke an, nicht ohne auf eine Polemik zu hoffen, die ja nur klärend wirken kann. Die Ausführungen Herrn Prof. Wiehmayers decken sich vollauf mit unserer eigenen Anschauung, wie bereits in einem Gespräche mit dem Verfasser vor Niederschrift seines Manuskriptes zutage trat. Die pädagogische Wichtigkeit der Frage rechtfertigt ihre ausführliche Behandlung ohne weiteres.

verschwinden und der musikalischen Welt wird dann nichts mehr im Wege stehen, sich den einwandfreien klassischen Originaltext anzuschaffen, der ihr durch allerhand Verlegerfinessen bisher immer vorenthalten wurde. — Das klingt vernünftig und eröffnet verlockende Aussichten in die Zukunft, nicht wahr? Die Sache scheint ja so überaus einfach zu sein, daß man sich verwundert frägt, warum diese glückliche Lösung nicht schon viel früher versucht und durchgeführt worden ist. Doch der Schein trügt auch hier wieder einmal. Die Sache ist bei näherem Hinsehen leider gar nicht so einfach, wie viele glauben, oder glauben machen möchten; sie hat sogar einen recht bösen Haken: Mit dem Anschaffen des ohne Zweifel höchst wertvollen Originaltextes ist es nämlich keineswegs getan, er will, um Nutzen und Belehrung zu bringen, auch entziffert, und zwar richtig entziffert sein. Und diese einfache und selbstverständliche Forderung bringt den schönen Plan des Herrn Keller zum Scheitern. —

Wenn ein klassischer Originaltext gewisser Eigentümlichkeiten wegen, die ihm anhaften, für die Allgemeinheit ein Buch mit sieben Siegeln bedeutet und, wie wir später beweisen wollen, selbst erfahrene Musiker aufs Glatteis führen kann, so geht daraus doch wohl hervor, daß er für den allgemeinen praktischen Gebrauch nicht in Frage kommen kann. Selbst die Herausgeber der Originalausgaben sind dieser Ansicht; das Vorwort zur Urtextausgabe der Klaviersonaten von Mozart beginnt mit den folgenden Worten: „Da Mozart und mit ihm die anderen Meister seiner Zeit ihre Vortragsbezeichnung auf verhältnismäßig wenige Angaben beschränkten, und im Vertrauen auf den gesunden musikalischen Sinn der Ausführenden auch um etwaige Doppelsinnigkeiten ihrer Angaben sich wenig Sorge machten, so ergibt sich in höherem Maße, als bei späterer Musik, die Aufgabe, zwischen den Zeilen lesen zu lernen.“ — Ohne uns vorläufig mit der Frage abzugeben, ob man von einem Schüler oder Dilettanten billigerweise verlangen könne, dieser schwierigen Aufgabe gerecht zu werden, wollen wir zunächst einmal sehen, wie Herr Keller „zwischen den Zeilen“ liest.

Zuerst zitiert er den Anfang des bekannten Variationenthemas der A dur-Sonate von Mozart und bemerkt dazu u. a.: „im folgenden versteht sich ja alles von selbst, da jeder sieht, wie die zweite Hälfte des ersten Taktes im dritten motivisch fortgeführt wird“. Diese Auffassung beruht auf einem Irrtum. In der zweiten Hälfte des ersten Taktes handelt es sich um eine sogenannte „weibliche Endung“ des Taktmotivs, die auch im entsprechenden zweiten Takte vorliegt. Im dritten Takt dagegen gibt es keine weiblichen Endungen; hier haben wir es mit dem jambischen (auftaktigen) Rhythmus zu tun und die Notierung des von Herrn Keller beanstandeten Beispiels gibt, von dem falschen Auftaktmotiv über den zweiten Taktstrich (d—a) abgesehen, die zweifellos richtige Deutung des Mozartschen Originaltextes. Daß die kurzen Bogen, die Mozart mit Vorliebe bei punktierten Rhythmen verwendet, nichts weniger als bindend für die Auffassung zu betrachten sind, geht übrigens schon aus den ersten Sätzen der Vorrede zur Urtextausgabe hervor. Noch weniger Glück hat Herr Keller mit seinem zweiten Beispiel, dem Thema der Eroika-Variationen, Op. 35 von Beethoven, an dessen auftaktiger Deutung er unbegreiflicherweise Anstoß nimmt. Er meint, das „phrasiere“ Beethoven, selbstverständlich in Uebereinstimmung mit der Phrasierung des Finales der Symphonie, volltaktig. Anders könne man es sich unmöglich vorstellen.

Zunächst eine Zwischenfrage: Warum gebraucht Herr Keller hier und beim ersten Beispiel fortwährend den falschen Ausdruck „phrasieren“, wo es sich doch keineswegs um die Phrasierung, sondern um die Artikulation der beiden Themen handelt? Eine derartige Begriffsverwechslung sollte doch in einer fachmännischen Abhandlung vermieden werden.

Zur Sache selbst ist zu bemerken, daß die kritiklose Befolgung der Bogenbezeichnung unserer Klassiker zu einer im höchsten Grade irrtümlichen Auffassung führt. Auch hier gilt es, wie in tausend anderen Fällen, „zwischen den Zeilen“ zu lesen. Die von Beethoven ohne Bedenken aus der Partitur in die Klaviernotierung übertragenen Bogen deuten lediglich den Strichwechsel für die Streichinstrumente an, sind also beileibe nicht als Artikulationsbogen zu verstehen. Jeder Geiger weiß das, und wer es nicht wüßte und das Thema so artikulieren wollte, wie es Herr Keller für richtig hält, würde vom Kapellmeister nicht übel angefahren werden.

Das Thema beginnt, ähnlich wie das Mozartsche, mit zwei Taktmotiven, die aber hier beide auftaktig sind und bei der Ausführung durch die Streicher trotz des volltaktigen Strichwechsels auftaktig gefühlt und vorgetragen werden. Die Beethovensche Notierung hat mithin nur für die Streicher Geltung, für den Klavierspieler, der die Bogen als Artikulationsbogen auffassen und am Schluß des Bogens absetzen würde, ist sie direkt irreführend und sinnentstellend. Der Rhythmus des Themas ist durchaus jambisch und gegen die von Herrn Keller als abschreckendes Beispiel zitierte Auffassung ist also auch in diesem Falle nicht das geringste einzuwenden. — Wie man sieht, kommt alles auf die richtige Auslegung des Originaltextes, also auf das „Zwischen den Zeilen lesen“ an; wie soll man diese schwierige Kunst aber von einem Schüler, oder gar von einem Dilettanten verlangen, wenn selbst gute Musiker sich irreführen lassen?

In den Originalausgaben unserer Meister für Klavier herrscht bedauerlicherweise ein unglaubliches Durcheinander von diesen aus der Orchesternotierung übernommenen Strichwechselbogen und den hochwichtigen Artikulationsbogen und es gehört zu den schwierigsten und verantwortungsvollsten Aufgaben eines Herausgebers, hier Klarheit zu schaffen, d. h. die kostbaren Artikulationsbogen beizubehalten, die sich von diesen durch nichts unterscheidenden irreführenden Strichwechselbogen und andere Manieren dagegen auszumerzen. Es handelt sich bei einer derartigen instruktiven Ausgabe also durchaus nicht um „willkürlich dem Originaltext hinzugefügte Zutaten“, sondern um etwas ganz anderes: Der Originaltext erscheint hier in einer von allen Manieren und irreführenden Notierungsarten möglichst befreiten Darstellung, die dem Spieler die schwierige Aufgabe, dem kostbaren Inhalt geistig und technisch gerecht zu werden, nach Kräften erleichtern soll.

Das vornehmste pädagogische Hilfsmittel beim Unterricht besteht bekanntlich darin, den Schüler durch „gute Beispiele“ zu fördern. „Nur an Beispielen, Beispielen und wiederum Beispielen ist etwas klar zu machen und schließlich etwas zu erlernen“ sagt Richard Wagner, und er hat recht. Wenn also dem Schüler in einer instruktiven Ausgabe neben einem einwandfreien Text in der Kunst des Phrasierens, des Pedalgebrauchs und schließlich auch im Fingersatz ein gutes Vorbild geboten wird, so soll er dadurch selbstverständlich nicht zur Denkfaulheit erzogen werden, wie manchmal leichtfertig behauptet wird [1]. Im Gegenteil: sein Geschmack soll sich durch die Gewöhnung an das Gute bilden; da er ja nicht ausschließlich solche bezeichnete Ausgaben benützen kann, so wird der Schüler oft genug in die Lage kommen, selbständig entscheiden, mit andern Worten: „zwischen den Zeilen“ lesen zu müssen und er wird dann um so eher das Richtige treffen, je mehr er seinen Geschmack an guten Beispielen gebildet hat. —

Was die Original- und Urtext-Ausgaben anbetrifft, so dürfte schon aus diesen kurzen Erörterungen zur Genüge hervorgehen, daß sie infolge ihrer Beschaffenheit für den allgemeinen praktischen Gebrauch nicht geeignet sind und in den Händen unerfahrener Spieler sogar den größten Schaden anrichten können. Zu ihrer sinngemäßen Deutung gehören in erster Linie umfassende Spezialkenntnisse auf musikalisch-rhythmischem Gebiete und ein nur durch Uebung zu erlangender „Blick für das Richtige“, Fähigkeiten also, die man unmöglich

---

[1] Wie wäre es dann mit dem Unterricht in den höheren Schulen bestellt, bei dem ja auch nicht die Urtexte der Klassiker, sondern besondere, für den Schulgebrauch mit Kommentaren versehene Ausgaben benützt werden? Will man etwa auch behaupten, daß diese nur der Bequemlichkeit des Lehrers dienten und die Denkfaulheit des Schülers unterstützten?

von einem Schüler, billigerweise nicht einmal von jedem ausübenden Musiker verlangen kann. Die Bedeutung dieser Ausgaben liegt vielmehr auf einem ganz anderen Gebiete. Wie aus dem „Vorbericht" zu der „Urtextausgabe klassischer Musikwerke" (Breitkopf & Härtel) klar hervorgeht, besteht der Hauptzweck dieses Unternehmens darin, einer möglichen Quellenversumpfung vorzubeugen und dem ausübenden Künstler sowie dem Lehrer die Gelegenheit zu bieten, „ein Werk in derjenigen Gestalt sich zu verschaffen, in der es der Meister ursprünglich vor der Welt hat erscheinen lassen". Daß damit dem Lehrer und Künstler zugleich auch die Möglichkeit gegeben wird, über die Art der von den Herausgebern der bezeichneten Ausgaben getroffenen Auslegungen eine genaue Nachkontrolle auszuüben, und, wo es angebracht erscheint, Verbesserungen anzubringen oder vorzuschlagen, ist im Interesse des Fortschritts auf diesem wichtigen Gebiete aufs freudigste zu begrüßen.

Möchten doch recht viele von dieser Gelegenheit Gebrauch machen und durch sachgemäße Vorschläge in der Presse oder sonstwo zur Vervollkommnung der für den Allgemeingebrauch unumgänglich notwendigen bezeichneten Ausgaben nach Kräften beitragen.

Gluck und Mingotti in Dresden 1747.

Von Dr. Erich H. Müller (Dresden).

Im Jahre 1747 herrschte in Dresden großer Jubel. Eine prunkvolle Festlichkeit folgte der anderen. Galt es doch die Hochzeit der Prinzessin Maria Anna von Sachsen, einer Tochter des glanzvollen Königs Friedrich August II., mit dem Kurfürsten Maximilian Joseph von Bayern würdig zu feiern. Die Vermählung fand zwar erst am 13. Juni statt, aber schon im Mai hatte sich der bekannte Opernunternehmer Pietro Mingotti mit einer erlesenen Künstlerschar in Dresden eingefunden[1]. Er eröffnete seine Vorstellungen in einem kleinen aus Holz errichteten Theater, das sein Bruder Angelo im Vorjahre im Kgl. Zwinger errichtet hatte, am 25. Mai mit einer Aufführung von Scalabrinis Oper „Merope" in höchster Gegenwart derer Kgl. Majestäten und zu dero Contentement". Als Substitut Scalabrinis, des langjährigen ersten Kapellmeisters der Truppe, fungierte Chr. W. Gluck. Ob der spätere Opernreformator diese erste oder eine der folgenden Vorstellungen geleitet hat, ist heute nicht mehr festzustellen. Wahrscheinlich akkompagnierte er beim Orchestertutti am zweiten Cembalo, während Scalabrini vom ersten aus das Orchester dirigierte. Viel Sorgfalt hatte Mingotti in diesm Jahre auf die Zusammensetzung seines Sängerpersonals verwandt; die besten Namen der Zeit waren darunter vertreten. Settimio Canini sang die Tenorpartien, während Giustina Turbotti die Sopranrollen übernommen hatte, durch deren mustergültige Ausführung sie sich bereits in Bologna, Florenz, Neapel und Venedig die Anerkennung der Kenner erfungen hatte. Als Altistin hatte Mingotti Giacinta Forcellini sich verpflichtet, die auch in Italien bereits Triumphe gefeiert hatte. Regina Mingotti, des „Prinzipals Frau Eheliebste", wie sie die zeitgenössische Quelle nennt, stand am Anfang ihrer glanzvollen Laufbahn, die sie von Dresden aus nach London, Madrid und Berlin führen sollte. Sie blieb nach der Spielzeit ihres Gatten in Dresden als Gesangsschülerin des berühmten Niccola Porpora, der auch die Prinzessin Maria Antonia unterrichtete.

Gleichsam als Auftakt der großen Reihe erlesener Festlichkeiten gab Mingotti am 10. Juni, dem Tage, an dem die „Churbayrische Anwerbung" erfolgte, in einem kleinen aus Holz errichteten Theater im Zwinger in Anwesenheit „beyderseits Königl. Majestäten und sämtlicher Prinzen und Prinzessinnen Hoheiten und dem Herrn Ambassadeur, auch vielen anderen Ministern und Cavaliers" die Oper Didone, die Paolo Scalabrini in Musik gesetzt hatte. Am 13. Juni fanden, wie schon erwähnt, die eigentlichen Vermählungszeremonien statt, am Tage darauf ging als eigentliche Festoper Johann Adolf Hasses „Spartana generosa" im großen Opernhaus in Szene, in deren Balletts der damals noch jugendliche, aber bereits weitbekannte Jean George Noverre auftrat. Für den 20. Juni war der feierliche Einzug des gleichfalls am 13. Juni in München vermählten Paares, des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen mit seiner jungen Gemahlin, der bayrischen Prinzessin Maria Antonia Walpurgis festgesetzt. Am Vorabend des Einzugstages ließ Mingotti den „Didone" wiederholen, am 25. Juni ließ er ihr dann Scalabrinis „Demetrio" folgen. Drei Tage später begab sich der gesamte Hof mit schier unermeßlichem Gefolge, unter dem sich auch alle Mitglieder der Mingottischen Truppe befanden, nach Pillnitz. Dort war im Schloßgarten eine kleine Bühne aufgeschlagen, die noch am Abend desselben Tages mit der Oper „Galatea" des Dresdener Kirchenkomponisten Johann Georg Schürer eingeweiht wurde. Am nächsten Nachmittage folgte dann die Uraufführung von Glucks Festspiel „Le nozze d'Ercole e d'Ebe", das eigens für diese eine Aufführung komponiert war. Daß Gluck dieser Aufführung seines Werkes selbst beigewohnt hat, sie vielleicht sogar selbst geleitet hat, geht aus einem noch jetzt in Dresden aufbewahrten Aktenstück hervor[1], wonach „dem Sänger Christoph Gluck, zu seiner Abfertigung" gegen Quittung 412 Thaler 12 Groschen bezahlt wurden. Aus der Bezeichnung „Sänger", die durch keinerlei anderweit vorhandenes Aktenmaterial gestützt werden kann, geht hervor, daß Gluck damals noch keine bedeutende Rolle in der Mitgliederschar Mingottis spielte, er wird also, wie schon oben erwähnt, als Scalabrinis Substitut fungiert haben.

Ueber die Aufnahme, die das Festspiel fand, sind leider keinerlei Nachrichten erhalten. Das Werk selbst aber besitzen wir noch, neuerdings liegt es sogar in einem von Hermann Albert (Halle) besorgten mustergültigen Druck in den Denkmälern Bayerischer Tonkunst vor. Auch das alte Textbuch wird auf der Dresdener Königlichen Bibliothek noch aufbewahrt. Wer den Text zu dieser „Serenata per musica" geschrieben hat, ist nicht mehr festzustellen, bekannt ist nur, daß ein Werk gleichen Titels am letzten Abend der Karnevalsspielzeit des Jahres 1744 im Teatro St. Grisostomo zu Venedig mit Musik von Porpora aufgeführt wurde. Die Wahl des Stoffes, der für diese sogenannte Doppelhochzeit besonders geeignet erschien, sowie die große Zahl der Entlehnungen bereits in anderen Opern verwendeter Arien Glucks sowie die Uebernahme einer Einleitungssymphonie von G. B. Sammartini, legen die Vermutung nahe, daß Gluck das Werk in sehr kurzer Zeit schreiben mußte. Dem kurzen Werke war am Schlusse noch eine sogenannte Lizenza angehängt, die deutlich auf die Vermählungsfeierlichkeiten Bezug nahm.

Die Musik Glucks zu dieser Gelegenheitskomposition ist für die Forschung deswegen von großer Wichtigkeit, weil sie das älteste vollständig vorhandene Werk des Meisters ist. Textlich ist das Stück ein wahres Zerrbild des alten Renaissanceideals: gelehrte und gespreizte Schäferpoesie wechselt mit plumpester Schmeichelei ab. Kein Wunder daher, daß sich Glucks Musik fast durchweg innerhalb des herkömmlichen Formel- und Kadenzwesens seiner Zeit bewegt, da ihm ja der Text so gut wie keine Gelegenheit zur Entfaltung dramatischer Musik bot. So kann man z. B. den Schluß des ersten Aktes, ein Duett zwischen Ercole und Ebe, das sich in schwärmerischen Figuren, in niedlichen Verzierungen und reizenden Kleinmalereien gar nicht genug tun kann, beinahe als ein Musterbeispiel für die Rokokokunst der Oper bezeichnen. Es zeigen sich aber auch in dem Festspiel schon echt Gluckshe Züge, so die Auffassung der Liebe nicht nur als Quell der

[1] Ueber die Schicksale der Mingottischen Operntruppen findet man Ausführliches in Erich H. Müller, Angelo und Pietro Mingotti, Dresden 1917.

[1] Vergl. die Abbildung in Heft 15 des vorigen Jahrgangs. D. Schr.

süßen Lust, sondern auch des bitteren Leides. Dieser, man möchte fast sagen, „deutsche" Zug, findet sich an vielen Stellen des Werkes wieder. Er zeigt sich auch in der Behandlung des Seccorecitatives, in der Fülle kühner Harmonien, in liegenden Stimmen, unerwarteten Trugschlüssen, im plötzlichen Tempowechsel und im regen Anteil, den das Orchester an der Handlung nimmt. Auffallend, aber aus Glucks Naturliebe leicht erklärlich ist es, daß besonders die Naturszenen sehr liebevoll ausgearbeitet sind; auch der Schilderung heftiger Seelenbewegung wandte der spätere Opernreformator schon viel Aufmerksamkeit zu.

Nach diesem Pillnitzer Gastspiel kehrte Mingotti mit seiner Operistenschar nach Dresden zurück, wo er noch bis Ende August oder Anfang September regelmäßig Vorstellungen geben ließ. Dann wurde die Gesellschaft, vom Hofe reich beschenkt, entlassen und begab sich auf Wunsch des dänischen Königs über Leipzig und Hamburg nach Kopenhagen. Zwei wichtige Mitglieder aber hatte sie verloren: Regina Mingotti war schon am 22. Juli an die Dresdner Hofoper mit einer Jahresgage von 2000 Talern verpflichtet worden, und Gluck mußte, da sein Vater gestorben war, nach Böhmen reisen. Dort übernahm er die Neuschenke in Hammer bei Johnsdorf, die sein väterliches Erbteil ausmachte. Aber nur kurze Zeit duldete es ihn in der alten Heimat; kaum hatte er die Schenke veräußert, so begab er sich nach Wien, das seine zweite Heimat werden sollte.

Neue Gluck-Ausgaben.

Von Dr. Max Arend.

Im Auftrage der „Gluck-Gemeinde" in Dresden war mir vergönnt, auch während des Krieges eine Anzahl von Werken Glucks herauszugeben, von denen bisher Druckausgaben teils überhaupt fehlten, teils im Buchhandel vergriffen waren, teils höheren Ansprüchen nicht genügen. Dabei ergab die „Umwertung", die der Krieg in unsere künstlerischen Anschauungen getragen hat, das überraschende Ergebnis, daß Gluck besonders zeitgemäß ist. Seine künstlerischen Grundeigenschaften sind urdeutsch: nur der künstlerischen Aufgabe leben — nie der Wirkung auf das Publikum — mit dem bewußten Verantwortlichkeitsgefühl, daß der Künstler der Priester der Kunst ist, jede künstlerische Aufgabe in ihrer Stileigenart liebevoll erfassen, jede „Falte der menschlichen Seele" mit visionärer künstlerischer Kraft beleuchten, und das unauffällig, ohne, wie vielfach unsere heutige Kunst, den Hörer daraufzustoßen, mit zwei Pinselstrichen, die der Künstler nicht verstärkt, weil die künstlerische Aufgabe dies nicht zuläßt, obwohl der Künstler weiß und fühlt, daß die meisten diese Unauffälligkeit glatt überhören werden — hätten wir viele solcher Künstler! Und weil die Zeit reif ist für solche, wahrhaft deutsche Kunst, genüge ich gerne der Aufforderung der Schriftleitung, von den erwähnten neuen Ausgaben kurz zu berichten.

Wir kennen Gluck, leider in der Regel nur von unzulänglichen Aufführungen her, als klassischen musikalischen Tragiker. Die Ursache der — fast notwendigen — Unzulänglichkeit der Bühnenaufführungen Gluckscher Werke liegt darin, daß uns ihr Stil völlig fremd geworden ist, und daß auch unsere Künstler kaum Zeit finden zu der künstlerischen Arbeit seiner Erschließung. Ich war deshalb der Meinung, daß es zum Erfassen der künstlerischen Persönlichkeit Glucks von Wert sei, nicht nur auf die großen Musiktragödien hinzuweisen, sondern vor allem auf Werke aus andern Stilgebieten. „Rund um" diese Kunst wollte ich führen, und damit ein künstlerisches Eindringen von den verschiedensten Richtungen ermöglichen. Wir müssen von einem Künstler wissen, wie er sich zu den verschiedenen Aufgaben seiner Kunst gestellt hat. Wir kennen Mozart nicht ausreichend, wenn wir nur seine Symphonien kennen, wir müssen auch einen Eindruck seiner Kirchenmusik, seiner Opern, seiner Lieder, seiner Kammermusik haben, müssen wissen, ob er schnell arbeitete, daß der Göttliche uns im Alter von 35 Jahren entrissen wurde, daß er in ärmlichen bürgerlichen Verhältnissen lebte. Wir kennen auch Wagner nicht, wenn wir nur seine Hauptwerke kennen — der „Rienzi" darf nicht fehlen, vielleicht auch nicht die Korrespondenz mit dem Leitmotiv, daß Geben seliger sei als Nehmen — nämlich für den Empfänger des Briefes. Ich sage das, ohne mit der reinen Feststellung einen Gedanken eines Angriffes zu verbinden.

Also Gluck sehen wir auf dem Gebiet des pantomimischen Tanzes an der künstlerischen Arbeit. Das künstlerische Problem war ihm offenbar auf der Tragischen Opernbühne aufgegangen. Nun reizte es ihn, hier — zusammen mit seinem feinfühligen Ballettmeister Angiolini in Wien — der neuen Aufgabe selbständig nachzugehen und sie voll zu erschöpfen. Wir sehen mit hohem Erstaunen, wie er hier an die Wurzel geht und alles mögliche gesehen hat, was eine Isadora Duncan uns als i h r Werk vorzusetzen den Mut gehabt hat, wobei sie sogar Gluck getanzt hat, ohne uns freilich die Quelle ihrer Gedanken — Gluck — zu nennen, eine Quelle, die sie übrigens auch nicht ungetrübt gelassen hat. Im Vorwort des Don-Juan-Balletts, das ich in der Wiener Hofbibliothek aufgefunden und in deutscher Uebersetzung habe neu drucken lassen („Musik", Jahrgang 13, Heft 19) geht Angiolini auf die antiken Schriftsteller über diesen Gegenstand zurück (von denen bekannt ist, daß die Duncan sie sich hat auf Bibliotheken vorlegen lassen!) und führt uns in diese neue Kunst ein: die Mittel der Pantomime sind gegenüber dem Wortdrama in einem entscheidenden Punkte beschränkt, da kein Teil der Handlung durch Erzählung vorgeführt werden kann. Darum ist die Einheit des Ortes und der Zeit, die nur durch das hier fehlende dramaturgische Mittel aufrecht erhalten werden kann, kein Gesetz der dramatischen Pantomime. Während sich die Pantomimenkunst als Tanz nur ans Auge wendet, spricht die Musik fortlaufend die Handlung für das Ohr aus. Es ist wie bei den antiken Schauspielern: sie machen nur Gebärden, während andere hinter der Szene die Worte sprechen. — Man sieht: das ist ja künstlerisches Neuland! So nahm ich mir die Partitur „Orfano della China" zur Hand, eine alte Handschrift der Dresdener Hofbibliothek, an deren Musik, da sie doch sonst zu niemanden sprach, die Mäuse ihre Freude gehabt zu haben schienen: das Papier war angefressen. Jetzt liegt der Klavierauszug dieses „Prinzen von China" in schönem Stich mit deutschem Szenarium vor (Kunstwartverlag von Callwey, München, Preis 4 Mk.). Die Handlung ist aus Voltaires Tragödie „L'Orphelin de la Chine" bekannt: die feine alte Chinesenkultur wird von den anstampfenden Tataren unter Gengiskan bedroht, der Barbarenkaiser aber innerlich von ihr überwunden. Gluck malt Tataren und Chinesen gegensätzlich und gibt wunderbare Szenen. Ich empfehle eine Bühnenaufführung als eine künstlerische „Kriegstat".

Dieser Gluck fand sich aber mit Liebe und der gebotenen graziösen Feinheit in die Aufgabe der Komischen Oper hinein. Die edlen Türken haben es ihm angetan. „Die Pilger von Mekka" geben uns in drei Akten Köstliches. Und dieses wunderbare Stilgefühl Glucks, der hier nirgends mit der schweren drückenden Rüstung eines falschen Pathos einhergeht, das uns bei Wagners „Meistersingern" so störend erscheint — denn Wagner hatte zwar die künstlerische Kraft zur pathetischen Wucht, nicht aber darüber hinaus die Kraft, in leichtbeschwingter natürlicher Grazie zu leben, der Grazie von „Carmen", die Nietzsche von Wagner abfallen machte. Die Partitur dieses Gluckschen Werkes mit neuer deutscher Uebersetzung (von Charlotte Gräfin Rittberg) habe ich vor einigen Jahren bei Breitkopf & Härtel im Autographiedruck herausgegeben (20 Mk.).

Gluck als Meister der komischen Oper ist ein künstlerisch so köstlicher Fund, daß es mich reizte, noch ein zweites Werk herauszugeben: den in der kleinbürgerlichen Gegenwart liegenden „Zauberbaum" in einem Akt. Die deutsche Uebersetzung besorgte Käthe Arend, den Klavierauszug Adolf Steinbert (Verlag von Callwey, 3 Mk. 50 Pf.). Mit einer durch

den Krieg gegebenen wehmütig-tragischen Beleuchtung sehen wir die harmlose Idylle, und freuen uns fast, daß die Franzosen, für die Gluck 1776 das Werk in Paris umgearbeitet auf die Bühne brachte, es nicht pikant genug fanden, und mit dem für sie charakteristischen Eigensinn in ästhetischen Dingen der Meinung waren, daß Gluck nur mit den „Dolchstößen der Tragödie" Wertvolles leiste. Freilich hatte Gluck nie im Sinne, mit Pikanterien um die Gunst der Pariser Lebewelt zu werben. Aber für uns ist das ein Grund mehr, uns unseres deutschen Meisters zu freuen.

Mit glühendem Interesse verfolgte Gluck das Aufblühen einer nationaldeutschen Literatur und war bis zu seinem Tode mit Klopstock persönlich befreundet. Stets wenig verstanden worden sind die „Oden", die Gluck vertont hat. Das sind keine Gesänge im gewöhnlichen Sinne, sondern Gluck geht dabei mit künstlerischem Bewußtsein auf die alten Rhapsoden zurück, wie sich dieser Zug zuweilen auch in seinen Musiktragödien findet, so in dem (in Wagners Bearbeitung leider gestrichenen) Schlußchor der „Iphigenie in Aulis" oder den Athletenchören der Spartiaten in „Paris und Helena", wo wir gewaltig aufrüttelnden ganz neuen Wirkungen der Musik der Urvölker gegenüberstehen. Aehnlich fordern diese Klopstock-Oden hohe Vortragskunst eines Sonderstiles. Die „Ode an den Tod", die von Gluck selbst nicht zu Papier gebracht worden ist, eine wundervolle hochpathetische Deklamation für Alt, habe ich mit einer Stiltreue erstrebenden Klavierbegleitung im Kunstwartverlag herausgegeben (60 Pf.). Es gibt kaum etwas, was uns heute zeitgemäßer erscheinen könnte als diese Verse: „Mit hinab, o mein Leib, denn zur Verwesung in ihr Tal sanken hinab die Gefallenen vom Beginn her. Mit hinab, o mein Staub, zur Heerschar, die entschlief!" Das höre man sich mit den Tönen Glucks an, um von dieser Erhabenheit durch und durch erschüttert zu sein.

Aus den letzten Jahren Glucks stammt sein einziges Werk der Kirchenmusik, der Bußpsalm „Aus der Tiefe, Herr, rufe ich zu dir" für Chor, violinoses Orchester mit Orgel. Unbegreiflicherweise fehlte das Werk seit einiger Zeit im Buchhandel, auch genügten die alten Ausgaben keineswegs. Daher habe ich Partitur, Klavierauszug und Aufführungsmaterial neu herausgegeben (Verlag von Oppenheimer in Hameln, Klavierauszug 1 Mk. 50 Pf.). Wir sehen hier wieder Gluck in außerordentlich charakteristischen Zügen: nicht ist es ihm zu tun ums Kontrapunktieren, sondern um den Ausdrucksgehalt. Schon diese Instrumentierung, bei der alle hellen und üppigen Farben fehlen (Geigen, Flöten, Klarinetten, Trompeten). Alles ist auf den feierlichsten herben Ernst gestimmt: zum violinlosen Streichkörper treten die majestätischen Stimmen der Posaunen, das Horn, die scharfen pathetischen Hoboen, das hilflose Fagott. Meine Ausgabe gibt (in Klammern) eine sehr ins einzelne gehende Vortragsanweisung, denn es besteht vielfach die eigentümliche Meinung, daß man Gluck nicht mit der außerordentlichen inneren Belebtheit spielen müsse, von der wir wissen, daß und wie er sie fordert, sondern mit einer gewissen schläfrigen „klassischen" Gleichgültigkeit. Schon Wagner beklagte die „farblosen" Gluck-Aufführungen vor einem halben Jahrhundert, und damals stand man doch wenigstens, was die Gesangstechnik und die äußere Form betrifft, diesem Stil noch weit näher als wir. Vielleicht aber sind wir heute reifer, von innen heraus diese Kunst zu erfassen.

Ich möchte diese Gelegenheit nicht vorüberziehen lassen, ohne für die „Gluck-Gemeinde" in Dresden (Geschäftsstelle: Pirnaische Straße 5) zu werben. Zur Hebung noch so manchen köstlichen Schatzes sind sehr erhebliche Geldmittel erforderlich, die zurzeit fehlen. Wer hilft, eine Ehrenschuld an einen deutschen Großmeister bezahlen und damit unserem Volk herrliche Werke erschließen und erhalten?

Flöte und Flötenmusik.

Von Paul Mittmann (Danzig).

Kürzlich bekam ich zwei Aufsätze von Dr. Tschiersky über „Das Instrument des großen Königs und der Flötenmusik" und von Dr. Martens über „Die Flöte in der Hausmusik" in Nr. 20 bezw. 27 der Unterhaltungsbeilage der „Täglichen Rundschau" zu Gesicht. Bei allen Freunden des Flötenspiels werden diese Ausführungen lebhaften Widerhall gefunden haben; um der in ihnen ausgesprochenen Ideen willen verdienten sie weitgehende Verbreitung, vor allem auch in musikalischen Fachzeitschriften. Angeregt durch diese Aufsätze möchte ich auch noch ein Scherflein zu der im Titel genannten Frage beisteuern.

Ich habe mich schon oft gefragt, welche Gründe dazu geführt haben, daß die Flöte, die noch zu Mozarts und Beethovens Zeiten eine hohe Wertschätzung in Liebhaberkreisen genoß, und die bei der Ausführung von Kammermusikwerken in jener Zeit häufig die Stelle der 1. Geige vertrat, heute gerade bei den Nichtberufsmusikern einer gewissen Mißachtung und offensichtlichen Vernachlässigung begegnet. An dem Instrument selbst kann dies wohl nicht liegen, besonders da seine früheren Mängel durch die genialen Erfindungen der Neuzeit (so besonders das Böhmsche Ringklappensystem und die Konstruktion der Schwedler-Kruspeschen „Reformflöte") gänzlich beseitigt sind, wie in den eingangs erwähnten Aufsätzen ausführlich dargetan ist. Wenn die moderne Flöte an Universalität der Ausdrucksmittel auch nicht der Geige gleichkommt, so übertrifft sie darin doch sämtliche anderen Holzblasinstrumente, vielleicht sogar das Cello, das ebenso wie die Klarinette an Tonfülle zwar die Flöte überragt, ihr aber an Beweglichkeit nicht gleichkommt. Die Flöte vermag alle musikalischen Stimmungen trefflich auszudrücken: die sanfte, träumerische sowohl wie die leidenschaftliche, die zierliche, reizende ebenso wie die bacchantisch-wilde. Das glänzende Passagenspiel liegt ihr ganz besonders gut, ja auch der Charakter düsterer Traurigkeit — bei geschickter Verwendung der eigenartigen tiefen Töne — läßt sich auf einem gut ansprechenden Instrument vortrefflich darstellen. Berauschenden Wohlklang entfaltet die Flöte aber hauptsächlich in Verbindung mit Streichinstrumenten, mit einer Singstimme oder mit Orgel. Freilich: Voraussetzung bilden immer ein gutes Instrument und ein tüchtiger musikalisch feinempfindender Bläser, der sein Instrument zu behandeln versteht. Und das ist eben meines Erachtens der eine wunde Punkt, an dem das Flötenspiel krankt. Bei dem Mangel an tüchtigen erfahrenen Lehrern kommen die meisten Dilettanten über eine elende Stümperei nicht hinweg, wissen es dann selbst nicht mehr, was ihr Instrument zu leisten vermag und langweilen die Zuhörer, die selten oder gar nicht einen guten Flötenbläser hören und allzuleicht geneigt sind, den Mangel an Ausdrucksfähigkeit, der sich besonders in einem starren, nuancenlosen Ton zeigt, dem Instrument zuzuschreiben. Wie oft habe ich es in meiner eigenen „Praxis" — wenn ich so sagen darf — erlebt, daß Leute entzückt und verwundert zugleich fragten, wie es denn möglich sei, aus einem so einfachen „Stückchen Holz" solche schönen Töne hervorzuzaubern. Ich erzähle das wirklich nicht, um mich zu rühmen, sondern nur, weil es für die ganze Sachlage charakteristisch ist. Es ist dieselbe Erscheinung wie bei dem ersten Anhören des Zusammenspiels von Holzblasinstrumenten durch Laienpublikum, das gewöhnlich berauscht von der wundervollen eigenartigen Klangwirkung ist, wie sich ja dies bei den trefflichen Konzerten der Kammermusikvereinigung der Königl. Kapelle immer wieder zeigt. Der zweite wunde Punkt — und damit komme ich zu dem wichtigsten Teile meiner Ausführungen — ist die erschreckende Unkenntnis der Flötenbläser — viele Berufsmusiker leider nicht ausgenommen — in der Literatur ihres Instruments. Was spielt denn der Durchschnittsflötist? Kaum etwas anderes als Kompositionen von Fürstenau, Tulou, Doppler, Demerssemann, oder womöglich noch Popp und

Terschak, und von klassischen Werken vielleicht mal eine Sonate von Bach oder Händel, und hauptsächlich die unmöglichsten Bearbeitungen. Es liegt mir fern, die Bedeutung von Flötenvirtuosen wie A. B. Fürstenau und F. Doppler als Komponisten herabzusetzen; der erstere hat ausgezeichnete Studienwerke für Flöte geschrieben, der letztere sich das Verdienst erworben, mit seinen klangfreudigen, nur leider allzuoft die Grenze des Trivialen streifenden Kompositionen die Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments erweitert und damit den späteren Komponisten, die wirklich etwas Gediegenes zu sagen wußten, als Wegweiser gedient zu haben. Die Musik aller Flötenvirtuosen in Ehren, aber den Gipfelpunkt der Flötenmusik bedeuten sie wirklich nicht, ebensowenig wie es einem vernünftigen Violinspieler einfallen wird, Werke von Paganini oder Vieuxtemps und ähnlichen Geigenvirtuosen als vollendet anzusehen. Man spiele solche Werke zum Studium und im „Salon", aber man verschone die Zuhörer damit in einem ernsten Konzerte oder Unterhaltungsabend und vergegenwärtige sich, daß mit dem guten Vortrage von gediegenen Werken am besten der auch im Publikum verbreiteten Mißachtung der Flöte der Boden entzogen wird.

Ja, so höre ich nun fragen, was soll ich denn spielen, was gibt es denn an wirklich gediegenen Werken für Flöte? Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, eine Zusammenstellung von solchen Kompositionen zu machen; dazu ist ein Buch notwendig und einen solchen „Ratgeber in der Flötenliteratur", an dem ich bereits seit Jahren in meinen Mußestunden arbeite, hoffe ich nach dem Kriege veröffentlichen zu können. Aber einige Andeutungen wenigstens sollen, lieber Leser, deinen etwaigen Wissensdurst befriedigen.[1] An Kammermusikwerken mit kleiner Besetzung, also etwa Trios, Quartetten und Quintetten herrscht allerdings leider, besonders in der neueren Literatur, wirklicher Mangel. Genannt seien: 1. Trios: Robert Hansen, Trio d moll für Flöte, Violine und Cello (Verlag von H. Zimmermann, Leipzig,) Jungmann, Op. 21 Suite für Flöte, Violine, Bratsche (Ries & Erler, Berlin) und vor allem die beiden geistsprühenden Serenaden Op. 77 a und Op. 141 a von Max Reger, in derselben Besetzung (bei Bote & Bock bezw. Edition Peters erschienen). Von klassischen Werken sind hervorzuheben die beiden Triosonaten in c moll und G dur von J. S. Bach für Flöte, Violine und Klavier (Peters und Breitkopf & Härtel), die drei Klaviertrios Nr. 29—31 von Haydn, ein Trio Op. 119 für zwei Flöten und Klavier von Kuhlau (Raabe & Plothow) und das prächtige g moll-Trio Op. 63 von C. M. v. Weber für Flöte, Cello, Klavier, Beethovens reizende Serenade Op. 25 für Flöte, Violine und Bratsche und sein Jugendtrio G dur für Flöte, Fagott (oder Cello) und Klavier (Breitkopf); eine Fülle edelster Kammermusik bieten ferner die von H. Riemann herausgegebenen, in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Sammlung „Collegium Musicum" enthaltenen Triokompositionen von Zeitgenossen Bachs, die der Allgemeinheit weniger bekannt sind: so ein Trio D dur für Flöte, Viola oder Cello und Klavier von J. M. Leclair und die Kammersonate A dur für Flöte, Cello und Klavier von F. X. Richter. — Nicht vergessen sollen schließlich sein die Trios für drei Flöten Op. 13, 86 und 90 von Fr. Kuhlau (bei Breitkopf, Cranz und Schott erschienen) und die sieben Werke in derselben Besetzung von K. Kummer (bei André, Simrock und Breitkopf & Härtel), sowie desselben Komponisten Trio Op. 32 für Flöte, Klarinette, Fagott oder Flöte, Violine und Cello (André), die ein gutes Unterrichts- und Studienmaterial bilden. Auch Fürstenaus Op. 102 Rondo brillant für zwei Flöten und Klavier (Litolff) und Dopplers Op. 25 Andante und Rondo, in derselben Besetzung (Schott) können noch als zur Kammermusik gehörig bezeichnet werden. 2. Quartette: Hier sind hauptsächlich die beiden Originalquartette Mozarts für Flöte und Streichtrio in D dur und A dur zu nennen, auch desselben Meisters Quartett F dur für Oboe und Streichinstrumente läßt sich ohne weiteres für Flöte übertragen. In derselben Besetzung gibt es ein Quartett Op. 89 von Kummer (bei André erschienen). Für die Quartette für vier Flöten von Kuhlau Op. 103 (Ashdown, London), Köhler Op. 92 (Zimmermann) und Wunters Op. 77 (Mais. Beethov. Br.) werden wohl nur selten vier Teilnehmer zusammenzubringen sein. Von Quartetten mit Klavier und Streichinstrumenten sind hervorzuheben: Händel, Kammertrio Nr. 7 c moll, J. L. Krebs, Trio D dur, J. Myslivecek, Trio B dur (sämtlich bei Breitkopf & Härtel erschienen), wobei die Bezeichnung „Trio" damit zu erklären ist, daß die Mitwirkung des Cello nur eine Verstärkung des bezifferten Basses bedeutet. Nicht vergessen sei auch Locatellis hübsches Trio für zwei Flöten, Cello und Klavier (Breitkopf & Härtel).

Ist die Auswahl an Trios und Quartetten also auch nicht groß, so sei aber noch darauf hingewiesen, daß sich in vielen einschlägigen Kammermusikwerken der Klassiker, besonders Haydns und Mozarts, die 1. Geigenstimme ohne Schwierigkeit für Flöte übertragen läßt, ohne auch damit eine Stilwidrigkeit zu begehen, da dies in der damaligen Zeit oft gemacht wurde. Dadurch läßt sich die dem Flötisten offenstehende Kammermusikliteratur um ein Beträchtliches vermehren. 3. Quintette: Vortreffliche Werke für Flöte mit vier anderen Holzblasinstrumenten mit und ohne Klavier gibt es sowohl in der älteren wie in der neueren und neuesten Literatur eine beträchtliche Anzahl. Sie müssen leider für den Dilettanten ausscheiden, da er selten die nötigen Teilnehmer finden wird. An Originalwerken für Flöte und Streichquartett herrscht dagegen ein fühlbarer Mangel; außer den nicht sehr bedeutenden Werken in dieser Besetzung von Kuhlau, Op. 51, drei Quintette (Simrock), dem Quintett Op. 107 von F. Ries (Rudall, London), dem Op. 35 von Molique (ebenda) und dem interessanten Quintett von Brandts-Buys (Doblinger, Wien) kann eigentlich nur noch Mozarts unvergänglich schönes Klarinettenquintett angeführt werden, das in der bei Schuberth-Leipzig erschienenen guten Uebertragung durchaus spielbar für den Flötisten ist.

Etwas reicher ist die Auswahl an Sextetten für Flöte und Streichinstrumente (so die beiden Serenaden Op. 82 und 84 von Th. Gouvy, die Serenaden von Jadassohn, Op. 80, H. Hofmann, Op. 65, A. Krug, Op. 34, das Sextett Op. 40 von E. Kretschmer und das prächtige Divertimento Op. 53 von Fr. Gernsheim). Jedoch wird die Aus-



Van Eycks Genter Altarbild.

[1] Wo kein Verlag genannt, ist das betr. Werk gewöhnlich gleichzeitig in allen Verlägen erschienen, die klassische Musikwerke herausgegeben haben (so besonders Breitkopf & Härtel, Peters, Universal-Edition, Litolff u. a.).

führung dieser Werke sowie aller Kammermusik, an der noch mehr Spieler beteiligt sind, für den Liebhaber wohl meistens an der schwierigen Personalfrage scheitern.

Den wenigsten Flötisten dürfte es bekannt sein, daß es fleißiger Forscherarbeit gelungen ist, eine ganze Anzahl verschollener Kammermusikwerke des 18. Jahrhunderts wieder zu neuem Leben zu erwecken, unter denen sich auch manche schöne Kompositionen für Flöte mit Streich- oder Blasinstrumenten befindet, so Werke von J. B. Wendling, J. Toeschi, E. Eichner, K. Stamitz, Abt Vogler und F. Danzi. Sie sind enthalten im Band XV der bei Breitkopf & Härtel erschienenen „Denkmäler deutscher Tonkunst“. Es handelt sich hier um die sogen. Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts, herausgegeben von H. Riemann.

Im Zusammenhang mit der soeben besprochenen mehrstimmigen Kammermusik sind dann schließlich noch zu nennen die zahlreichen Kammermusikkonzerte für Soloinstrumente und kleines Streichorchester des Altmeisters J. S. Bach, in denen die Flöte eine meist wichtige Rolle spielt; es sind dies: die beiden Tripelkonzerte in a moll und D dur für Flöte, Violine und Klavier, das Konzert F dur für Violine und zwei Flöten, das Konzert F dur für zwei Flöten und Klavier, das Konzert F dur für Violine, Flöte, Oboe und Trompete und die prächtige h moll-Suite für Flöte und Streichorchester. Zu derselben Gattung gehören das D dur-Konzert von Vivaldi, das h moll-Konzert von J. A. Hasse (in den Denkmälern deutscher Tonkunst, Band XXIX/XXX), das hübsche G dur-Konzert von Joh. Quantz und die vier Konzerte Friedrichs des Großen, aus denen besonders das wunderschöne c moll-Grave aus dem 3. Konzert hervorzuheben ist, das auch in Einzelausgabe erschienen ist. Sämtliche genannten Werke sind bei Breitkopf & Härtel, Bachs Konzerte außerdem auch bei Peters erschienen.

Reichhaltiger, wenn auch natürlich lange nicht in dem Umfange der Violinliteratur, ist die Anzahl der Kammermusikwerke für Flöte und Klavier. Gerade auf diesem Gebiet ist aber die Unkenntnis der Flötenbläser besonders groß. Weißt du es denn wirklich, lieber Leser, daß es sechs prächtige Sonaten von J. S. Bach und elf von Händel gibt? (besonders empfehlenswert in der ausgezeichneten, bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten Neuausgabe mit Cello — als Verstärkung des bezifferten Basses — ad lib. von Seiffert), zwei davon außerdem von Jensen (bei Schott) und eine von F. David (bei Senff, Leipzig) herausgegeben? Ist es dir bekannt, daß Fr. Kuhlau außer seinen zahlreichen Duowerken für Flöte und Klavier, unter denen die drei Duos brillants Op. 110 (bei Litolff, Leipzig) besonders hervorzuheben sind, sieben schöne Sonaten geschrieben hat, die jetzt sämtlich, in einer ausgezeichneten Neuausgabe von Tillmetz, bei Schmidt in Heilbronn erschienen sind? Von Werken der Klassikerzeit wären dann noch zu nennen: 25 Sonaten von Friedrich dem Großen, leider in einer wenig guten Ausgabe (Breitkopf & Härtel), Arioso und Presto aus einer Sonate von Quantz (ebenda), eine Sonate in G dur von J. Haydn, die Sonatinen Op. 20 und 46 von Dussek (Litolff), die Jugendsonate B dur (Neuausgabe von v. Leeuwen bei Zimmermann) und die Serenade Op. 41 (nach der Trioserenade Op. 25) von Beethoven (bei Steingräber), die Sonaten Op. 28 und 50 (bei Schlesinger) und Op. 62 und 64 (bei Breitkopf) von J. N. Hummel, eine Sonate Op. 35 von F. Schneider (bei Simrock), ein Duo Op. 26 von S. Neukomm (bei Breitkopf & Härtel), drei Sonaten Op. 113—115 von L. Spohr (bei Schuberth, Leipzig), zwei Sonaten Op. 44 und 79 von J. Moscheles (bei Weinberger, Leipzig und Kistner, ebenda), zwei Sonaten Op. 49 und 102 von C. G. Reißiger (bei Schlesinger und Hofmeister, Leipzig) und eine prächtige Sonate des klassischen dänischen Komponisten J. P. E. Hartmann (in vorzüglicher Neuausgabe bei Hansen, Leipzig, erschienen).

In Sonatenwerken der neueren und neuesten Zeit ist zwar die Ausbeute wesentlich geringer, dafür gehören aber die meisten der nachfolgenden Kompositionen mit zu den besten der modernen Flötenliteratur; es sind dies: Langer, zwei Sonatinen (Heckel, Mannheim), R. Hofmann, Op. 46, Sonatine (Siegel, Leipzig), Rietz, Op. 42, Sonate g moll (Breitkopf & Härtel), eine interessante Suite Op. 34 des Franzosen Ch. M. Widor (Heugel & Cie., Paris), die wundervolle Undinen-Sonate Op. 167 von C. Reinecke (Forberg, Leipzig), die leidenschaftdurchglühte Fantasiesonate Op. 17 von Meyer-Olbersleben (Schuberth, Leipzig), eine extrem-moderne Sonate A dur von F. Scherber (Universal-Edition), eine Sonate Op. 9 von G. Bumcke (Simon, Berlin), eine Suite Op. 16 und eine vornehme, schön erfundene und klangvolle Sonate Op. 15 von Richard Rößler, eine temperamentvolle Suite von Karl Krüger und zwei famose Suiten Op. 81 und 89 von Emil Kronke; die letztgenannten Werke sind sämtlich in dem rührigen Verlag von Zimmermann, Leipzig, erschienen.

An Duowerken für Flöte und Klavier herrscht kein Mangel. Es würde den hier verfügbaren Raum bei weitem übersteigen, wenn ich auch nur eine Uebersicht darüber versuchen wollte. Nur einige der allerbesten Werke will ich nennen: Mozarts schönes Andante C dur (Breitkopf und Schmidt-Heilbronn) und Rondo D dur (Heinrichshofen, Magdeburg), Schuberts herrliche Variationen über ein Thema aus den Müllerliedern Op. 160 (Breitkopf & Härtel), Rheinbergers Rhapsodie H dur (Kistner, Leipzig), die raffiniert-schönen Nuits d'Été Op. 85 von Ed. Schütt (Simrock), Regers reizendes Allegretto grazioso (Musikwoche, Leipzig), die stimmungsvollen Skizzen Op. 47 von A. Krug (Steingräber), die Suite Op. 119 von Godard (Durand, Paris), das liebliche Weihnachtsidyll für Flöte und Orgel von Constanz Berneker (Ries & Erler, Berlin) und vor allem die zahlreichen Kompositionen des dänischen Flötenvirtuosen Joachim Andersen, der in ihnen zeigt, daß man auch höchst gediegene und interessante Salon- und Virtuosenmusik schreiben kann. Genannt seien hier nur die rassige Fantaisie characté-ristique Op. 16 (Cranz, Leipzig), die beiden Impromptus Op. 7 und 54 (Rühle & Wendling, Leipzig) und die entzückenden acht Stücke Op. 55 (J. H. Zimmermann). Auch an guten Bearbeitungen fehlt es nicht; auch von diesen seien nur einige hervorgehoben: 15 zweistimmige Inventionen von Bach für zwei Flöten bearbeitet von Schönicke (Zimmermann), Barge, Heiteres aus alter Zeit, in derselben Be-



Van Eycks Genter Altarbild.

setzung (ebenda), Hausmusik, klassische Vortragsstücke, zwei Hefte, von demselben für Flöte und Klavier (Steingräber), Burmester-Schwedler, Tonperlen alter Meister (Merseburger, Leipzig) und Reger, Romanze G dur, von Schwedler eingerichtet (Breitkopf & Härtel).

Die Konzertliteratur für Flöte hat von jeher einen beliebten Tummelplatz aller möglichen und unmöglichen Talente gebildet. Hier tut eine strenge Auslese ganz besonders not, um die Spreu vom Weizen zu trennen. Es seien deshalb hier auch nur einige, aber dafür wirklich gute und empfehlenswerte Werke angeführt: Außer den bereits vorher besprochenen Konzerten von Vivaldi, Bach, Quantz und Friedrich dem Großen, zwei Konzerte von Mozart — mit drei Kadenzen zum D dur-Konzert von Andersen — und desselben Konzert für Flöte und Harfe — mit drei Kadenzen von Reinecke — (sämtlich bei Breitkopf & Härtel). Das schöne Andantino aus dem letzteren gibt es in einer guten Bearbeitung für Flöte und Klavier von Tillmetz bei Schmidt-Heilbronn und das ganze Konzert ebenda von Prill für Flöte mit Klavierbegleitung eingerichtet. Ferner sind hervorzuheben: Kalliwoda Op. 80 Konzertrondo (Zimmermann), das prächtige Konzert d moll Op. 69 von Molique (Schmidt), Reineckes Konzert Op. 283 (Breitkopf & Härtel), Jadassohn, Op. 97 Konzertstück (Forberg), H. Hofmann, Op. 98 Konzertstück (Breitkopf & Härtel), Langer, Konzert (Heckel, Mannheim), Bénoit, Poëme Symphonique (Schott), Chaminade, Konzertino Op. 107 (Enoch & Cie., Paris), Verhey, Op. 43 Konzert d moll (Zimmermann), Winkler, Op. 5 Konzert (Schmidt), Kempter, Op. 32 Capriccio (Zimmermann) und die beiden glänzenden Konzertstücke Op. 3 und 61 von Andersen (Rühle & Wendling bezw. Hansen, Leipzig).

Zum Schluß noch einige Kompositionen für Flöte, Gesang und Klavier: Händel, Nachtigallenarie (Schmidt), Giordani, Caro mio ben, Bratsch, Op. 13 Klage, Gounod, Serenade (die drei letztgenannten Werke bei Schott erschienen), Durra, Abendlied (Stahl, Berlin W.) und die Arien von J. S. Bach Nr. 6 bezw. Nr. 11 und 12 aus den Arienalbums der Neuen Bach-Gesellschaft für Sopran, Alt und Tenor.

Werke für zwei Flöten habe ich absichtlich nicht aufgeführt, weil diese — besonders die sechs Duos von Mozart (bei Forberg und Zimmermann erschienen), sowie die zahlreichen Duos von Kuhlau und Fürstenau — den Flötisten gewöhnlich bekannt sind. Vielleicht empfiehlt sich noch ein Hinweis auf zwei weniger bekannte Werke: Beethoven, Allegro und Menuett — ein Jugendwerk — (Breitkopf & Härtel) und Rorich, Op. 38 Suite im kontrapunktischen Stil (Zimmermann).

Ich hoffe, mit der vorstehenden kleinen Auslese dargetan zu haben, daß die Flötenliteratur doch nicht ganz so arm ist wie gemeiniglich angenommen wird. Nun auf, ihr Flötisten! Spielt recht oft die gediegenen Werke eurer Literatur und werbet dadurch dieser und eurem schönen Instrument neue Freunde. Dann werden sich auch mit der Zeit ernste Komponisten bereitfinden, Werke für Flöte zu schreiben, wenn sie überzeugt sein können, daß diese auch gespielt werden und nicht in den Lagerhäusern der Musikalienverlage vermodern!

Hugo Kaun: „Sappho“.

Musikdrama in drei Akten. Text nach Grillparzer.

(Uraufführung im Leipziger Neuen Theater am 27. Oktober 1917.)

Wenn ein gereifter Tondichter, der über die Brausejahre der Jugend hinaus ist, der auf eine stattliche Reihe von Werken zurückblicken kann, sich auf den gefährlichen Boden der Bühne wagt, so ist es immer besonders „interessant“, zu schauen, was da werde. Hugo Kaun ist 54 Jahre alt, und wir kennen und schätzen ihn seit langem in seinen zahlreichen Kammermusik- und Orchesterwerken, die einen ernsten, tiefforschenden und hochstrebenden Künstler verraten. Freilich war es wohl allgemein klar, daß Kaun ausgesprochen lyrisch veranlagt ist; deshalb konnte man diesem seinem Musikdrama mit um so größerer Spannung entgegensehen. Es ist bezeichnend, daß Kaun sich von einem im wesentlichen lyrischen Stoffe angezogen fühlte, von der Sapphosage. Die Erzählung von der griechischen Dichterin Sappho, die sich einen Jüngling zum Gemahl erkor, der in ihr die Dichterin verehrt, nicht aber das Weib liebt, dessen Liebe durch eine noch knospenhafte holde Sklavin Sapphos jäh geweckt wird, und dem die Dichterin nach erschütterndem Ringen entsagt und sein Glück gewährt, entbehrt zwar der Dramatik und der Katastrophe nicht (Sappho stürzt sich von einem Felsen ins Meer; „es war auf Erden ihre Heimat nicht“), bringt aber doch in ihrem Verlauf hauptsächlich lyrische Momente. — Man könnte sich eigentlich wundern, daß seit Gounod sich kein Komponist des Sapphostoffes angenommen hat. Grillparzer selbst dachte, als er zur Bearbeitung der Sapphosage angeregt wurde, ursprünglich an einen Operntext. Freilich wurde dann eben doch das fünfaktige Trauerspiel daraus, eines der Meisterwerke des Dichters. Kaun hat sich das Grillparzersche Trauerspiel als Unterlage für sein Musikdrama gewählt, und das ist sicher gut so, denn eine Textbearbeitung, die das Problem besser behandelte, konnte wohl nicht gefunden werden. Aber es war unmöglich, die fünf Akte Grillparzers schlankweg in Musik zu setzen, es mußten Streichungen und Zusammenlegungen vorgenommen werden. Und hier setzt das Bedenkliche ein. Es gingen Motivierungen verloren, die für das Sapphoproblem von großer Wichtigkeit sind — z. B. gleich in der Exposition des ersten Aktes — es kamen Risse und Sprünge hinein, die das tiefere Verständnis streckenweise erschweren oder unmöglich machen. Ein Besucher, der nur Kauns Textbuch, nicht auch Grillparzers Drama gelesen hat, wird beispielsweise schwerlich verstehen, warum Sappho gerade den Jüngling Phaon gewählt hat und warum Phaon so plötzlich an Sappho untreu wird (allerdings motiviert auch Grillparzer hier nur leise). Das vorhin Gesagte soll kein Vorwurf gerade für Kaun sein; es liegt an der Methode. Die Erfahrung hat freilich gelehrt, daß sich solche Kürzungen und Modelungen literarischer Meisterwerke zu Opernzwecken sehr leicht rächen, mag die Musik noch so wertvoll sein.



Lautenspielender Engel von da Forli (Rom).

Jedenfalls hat sich Kaun einen durchaus wertvollen Text verschafft, und dazu einen, der in seiner Sprache und klassizistischen Strenge Kauns, des Norddeutschen, eigener Wesensart entgegenkommt. Es mag nicht leicht gewesen sein, Grillparzer zu vertonen. Und Kaun hat auch bei den dramatischen Stellen der Dichtung nicht versagt; ja im Gegenteil, da, wo er größere Massen zu beschäftigen hat, in den ganz prachtvollen Priester- und Volkschören, bringt er besonders Schlagendes und auch Persönliches. Es geht vom Anfang des düsteren Vorspiels bis zu den letzten Akkorden des dramatisch aufgebauten und entwickelten dritten Aufzuges ein lebendiger Zug durch das Werk; und man nimmt den Eindruck eines abgeschlossenen Ganzen mit. In den natürlich gesungenen Dialogszenen, z. B. zwischen Phaon und Melitta, will dagegen manches zu lang erscheinen; Kaun war es hier versagt, ganz überzeugende Töne für die anmutige Rosenidylle zu finden. Und in demselben Stile wie Sappho gesungen hatte, singt auch Melitta, singt auch Phaon. — Kaun verzichtet nicht auf die Melodie; wo es irgend möglich ist, läßt er die Sänger lieber singen als rezitieren. Die Gelegenheit, geschlossene Lieder einzuflechten, wie im ersten Aufzug die herrliche, auf altgriechischer Skala aufgebaute Ode Sapphos, ist immer gern benutzt. Angenehm fällt die weise Mäßigung auf, mit der bloße Effekte vermieden sind; nach trivialen Wendungen und Banalitäten wird man in der „Sappho“ vergeblich suchen. Das Orchester ist, wie bei Musikdramen unserer Zeit ja selbstverständlich, mit reicher symphonischer Arbeit betraut und läßt doch stets der echt gesanglich behandelten Singstimme ihr Recht. Die Instrumentation ist blühend und oft originell, nie zu dick; die starken Blechbläser bleiben für die Höhepunkte

aufgespart, Hörner dagegen und die dreifach besetzten Holzbläser sind stark beschäftigt. Von all diesem kommt es denn auch, daß die ganze Sappho-oper so wunderschön klingt. Freilich steht Kauns Musik sehr stark unter des allmächtigen Wagner Einfluß, und das wird dem Drama zum Verhängnis; denn abgesehen davon, daß die Musik dadurch streckenweise unoriginell und unpersönlich wird, ist es sehr die Frage, ob der Stil, der für Wagners germanische Dramen der gegebene war, ohne weiteres zu einem griechischen Stoff paßt. Wie schon bemerkt, kommt der musikalische Dialog stellenweise (allerdings nicht immer) über Wagner-Formeln nicht ganz hinaus. Tristan, Nibelungenring und manchmal auch Parsifal scheinen hauptsächlich eingewirkt zu haben. — Was mir aber Kauns Musik dennoch besonders lieb und wertvoll macht, ist das Gefühl: es steht ein ernster, denkender und deutscher Mann dahinter.

Die Uraufführung leitete mit wunderbarer Ruhe und vollkommener Beherrschung des Technischen wie des seelischen Gehaltes Meister Otto Lohse. Das Gewandhausorchester spielte wunderbar schön. Annie Gura-Hummel gab sich mit der Gestalt der Sappho viel Mühe und bot gesanglich wie darstellerisch eine gute Leistung, ohne freilich die ganze Größe der tragischen Gestalt verkörpern zu können. Rudolf Jäger stattete seinen Phaon mit sympathischen Zügen aus und stand vor allem im dritten Aufzuge auf voller Höhe. Eine Fülle mädchenhafter Poesie wob Luise Modes-Wolf um die Gestalt der sechzehnjährigen Sklavin Melitta, gesanglich oft geradezu überraschend. Stefan Kaposis Rhamnes gehörte mit zum Besten überhaupt. Dr. Lert als Spielleiter war auf dem Posten; die Bühnenbilder der beiden ersten Akte waren freilich nicht unbedingt befriedigend.

Das stark gefüllte Haus ehrte den Komponisten und die Ausführenden mit lang andauerndem Beifall. Gotth. Frotscher.

B. Sekles: „Schahrazade".

(Uraufführung des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim am 2. Nov.)

Es ist mir bei der Uraufführung dieses Werkes des Frankfurter Komponisten, dem Gerdt von Bassewitz die Dichtung geschaffen hat, recht sonderbar ergangen: der Hauptprobe und der ersten öffentlichen Wiedergabe habe ich mit unverminderter Teilnahme gelauscht und doch hat mich die Musik, von wenigen Stellen abgesehen, kalt gelassen. Liegt hier einer der Fälle vor, daß die Dichtung den wertvolleren Bestandteil der Oper abgibt? Ist es der Zauber der orientalischen Märchenwelt, die, mag sie uns innerlich noch so fern stehen, uns doch immer wieder fesselt? Ist es das uns so vertraute Problem der Erlösungsidee, das uns in neuer Form entgegentritt, um uns zum wer weiß wievielten Male zu beschäftigen? Ich glaube, alles zusammen wirkt in dieser Oper, die diesen Namen wohl zu Unrecht trägt und besser selbst ein Märchen hieße, stark auf uns ein, und so mag Sekles auch wohl seinem Dichter selbst großen Dank schuldig sein. Die allgemeine Teilnahme an der neuen Schöpfung schreibe ich in erster Linie dem Buche mit seiner Stimmungsfülle und seinem Bilderreichtum zu, nicht der Musik, obwohl rühmend von ihr zunächst dies zu sagen ist, daß sie die Wirkung der Dichtung, wenn sie sie auch nicht immer und stark hebt, so doch auch nicht untergräbt.

In der Zeit, da des Propheten Lehre mächtig auf der Erde war, lebte im fernen Osten ein Kalif, der sein Weib treulos fand und seinem Vezier befahl, sie zu töten. Doch sein Racheburst griff weiter: an jedem kommenden Tage mußte der Vezier seinem Herrn eine Jungfrau zuführen, deren Haupt nach der Liebesnacht dem Henker verfiel. Wohl ballt da und dort einer die Faust im stillen ob dem unerhörten Blutstrom, aber gegen den Erben des Propheten sich zu erheben wagt keiner, bis der Kalif dem Sohne des Veziers, Omar, dem Befehlshaber des Palastes, die Geliebte nicht freigeben will, die ihm seine Reiterscharen als Beute erjagt haben. So ganz von Haß gegen das Geschlecht ist der Kalif erfüllt, daß er Omar die Frau nur deshalb weigert, um ihn vor der Schande zu bewahren, die ihn einst selbst getroffen hat. Er freut sich der Jugendkraft Omars und verzeiht den Dolchstoß, mit dem Omar ihn hat treffen wollen. Zerbrochen an Leib und Seele wankt das junge Weib in den Vorraum des Palastes, wo der Henker ihrer wartet. Doch der soll sie nicht berühren, Omar selbst tötet die Geliebte und sich. Dies die Vorgänge des ersten Aktes. Es ist ein Fehler der Dichtung, daß uns erst im folgenden Akte die oben erzählte Vorgeschichte mitgeteilt wird: der Hörer versteht den grimmen Zorn des Kalifen, begreift seinen Ekel über die Stumpfheit seines Volkes nicht, bis er die Lösung des Geheimnisses im zweiten Akte erfahren hat. Fern ab vom Hofe erblühen, in der Einsamkeit einer indisch-chinesischen Insel verborgen, dem Vezier zwei Töchter, deren ältere Schahrazade ist. Tausend Jungfrauen sind dem Kalifen schon zum Opfer gefallen. Die Späher lauern überall. Da will der Vezier Schahrazade vermählen, um sie zu schützen vor der drohenden Gefahr. Doch kaum hat sie den Entschluß des Vaters und seine Begründung gehört, da erklärt sie, den ihr zugedachten Gatten verschmähend, an den Hof des Kalifen ziehen und sich selbst ihm übergeben zu wollen. Was sie treibt, offenbart uns erst die im dritten Akte erfolgende Begegnung mit dem Kalifen. Im Vezier, der seine Tochter zum Kalifen geleitet, hat sich der Gedanke an Rache allmählich bis zum Plane des Mordes gesteigert. Der Kalif sieht in Schahrazade das erste Opfer, das ihm freiwillig, ungezwungen naht. Sein forschendes Erstaunen zu befriedigen, zieht Schahrazade den Schleier von ihrer Seele: sie kommt, weil sie den Kalifen liebt, liebt, obwohl sie ihn nie von Angesicht gesehen hat, liebt, weil sie nicht dessen achtet, was ihr der Vater von den ungeheuerlichen Blutopfern erzählt hat, vielmehr nur dessen, was sie von dem furchtbaren Verrate gehört hat, den dem Kalifen einst die Gattin angetan hat. Doch der sieht in Schahrazades Worten nur den Versuch eines Betruges, und sein Entschluß, die Jungfrau, ist sie sein eigen gewesen, zu töten, wankt nicht. Mit der Königin für eine Nacht schreitet er dem Gemache zu. Die Szene wandelt sich. Wir sehen den Kalifen schlafend, in Schahrazade ist die Liebe zu dem Starken aufs höchste Maß gestiegen. Ihr Opfer empfindet sie nicht als Last, hofft sie doch, daß ihm die Saat eines neuen Lebens entsprießen werde. Da naht mit dem Vater, dem Vezier, Dunyazade, die Schwester. Von ihnen Abschied zu nehmen, hat der Kalif ihr als Gnadengeschenk bewilligt. Der Vezier will den Wehrlosen, vom Schlafe Befangenen, töten, Schahrazade deckt ihn mit dem eigenen Leibe. Der Kalif erwacht. Sein Blick fällt auf seine Umgebung, er freut sich der kindlichen Unschuld Dunyazades, die ihm vertrauend naht. Da löst sich der Bann von seinem Herzen, er ruft Schahrazade zu sich und sie beginnt, den Wunsch der Schwester erfüllend, ein Märchen zu erzählen . . . .

Daß Gerdt von Bassewitz dichterische Kraft zeigt, verrät diese Schlußfassung: künstlerisches Unvermögen hätte da etwa einen Schluß mit opernmäßig theatralischen Rühreffekten herbeigeführt, wo Schahrazade den König vor dem Dolche des Vaters rettet. Anstoß an dem inneren Höhepunkte der Handlung zu nehmen und den Entschluß Schahrazades, sich zum Opfer zu bringen, weil sie den König liebt, als eine psychologische Unmöglichkeit zu bezeichnen, wäre grundfalsch: dieser Entschluß zeigt vielmehr, daß Bassewitz ein Kenner der weiblichen Psyche ist. Den Mittelpunkt ihres Empfindens nimmt das Mitleid mit dem Betrogenen ein. Daraus erwächst mit der Liebe das Verlangen zu helfen, das jeden selbstsüchtigen Gedanken wenigstens zunächst ausschließt. Ein Punkt bleibt meines Erachtens ungeklärt: die Vorbereitung des Wandels in des Kalifen Gesinnung. Dunyazades Erscheinen gibt nur die äußere Veranlassung, nicht den Grund dazu. Mag der Kalif nach der ersten Begegnung mit Schahrazade auch seinen Willen, sie zu töten, behaupten: in sein Leben ist doch ein Neues, bisher Unbekanntes getreten. Er sagt das zwar selbst, aber Bassewitz hätte doch vielleicht gut getan, zu zeigen — etwa in einem Monologe, gegen dessen absolute künstlerische Unnotwendigkeit nur blinder Uebereifer sich wenden könnte —, wie dies neue Element im Kalifen nachwirkt. Alles in allem ist die Dichtung eine solche, der der Hörer mit regem Anteil folgt, mag sie da und dort auch Lücken der Motivierung zeigen und in ihrem sprunghaften Aufbau der Kritik Anlaß geben, Bedenken zu äußern.

Bernhard Sekles ist ein vortrefflicher Musiker. Für die Bühne hat er außer dem Tanzspiel „Der Zwerg und die Infantin" (Frankfurt 1913) bisher wohl nichts geschrieben, wenigstens nichts, was aufgeführt worden wäre. Somit kommt der 45jährige, da es sich in der eben genannten Arbeit, die ich nicht kenne, nicht um ein Werk großen Stiles zu handeln scheint, ziemlich spät zur Opernbühne. Das nimmt mich nach seiner Schahrazade nicht eben wunder, da in dieser Märchenoper nicht gerade viel dramatisches Musikleben kreist. Sekles ist der motivischen Kleinarbeit aus dem Wege gegangen und hat damit ein vernünftiges Postulat unserer Zeit erkannt. Er hat es aber nicht überall vermocht, an seine Stelle eine immer wirkungsvolle, aus den Charakteren und Situationen aufblühende, von gesunder Sinnlichkeit des Empfindens geschwellte Melodik zu finden, die mehr als ein Anhängsel an den Orchesterapparat und seinen Ausdruck erschiene. Sein Melos bedeutet an sich nur wenig. Ja, es steht zuweilen zum Charakter des Trägers und der Situation, die es beherrschen soll, schier in Widerspruch. Dem ist insbesondere da so, wo die Melodik von Kraft getragen sein sollte, wo Sekles es aber zuweilen nur zu schwächlicher Melancholie des Ausdrucks bringt. Kraft und Leidenschaft, die beiden vermißt der Hörer gar häufig in dieser Partitur, wenn anders er darunter mehr als eine beliebige Fortestelle und ein schnelles Zeitmaß versteht. Ich meine die innere, aus dem Wesen der Dinge keimende Kraft, die stürmende Leidenschaft, deren Triebfeder Sinnlichkeit ist. Aber Sinnlichkeit atmet diese Musik kaum, höchstens hier und da eine gewisse sinnliche Schwüle, aus der aber nichts herauswächst, was uns mit elementarer Wucht packte und in atemloser Spannung folgen ließe. Sekles hat auch, mit geschicktem Auge das allmählich nachgerade unerträglich werdende Uebermaß der Untermalung fast jeden wörtlichen Begriffes von einiger Bedeutung in der Musikdramatik der Gegenwart erkennend, derartige Musikschilderungen auf das äußerste beschränkt, aber einige Stellen dabei außer acht gelassen, an denen der kritische Hörer sie erwarten zu können meint. Wohl zeigt sich in der Beschränkung der Meister. Aber der Operndramatiker soll nicht vergessen, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen und jenes nicht um eines Prinzips willen opfern, das morgen vielleicht einer anderen und besseren Einsicht weichen kann. Wesentlich ist der Oper aber Darstellung von Geschehnissen und Erfahrungen, aus denen sich die Handlung aufbaut. Da ist, mag es noch so viel lyrische Ruhepunkte als ein Notwendiges geben, die schildernde Musik eine Hauptsache. Eine die äußeren Umstände des Geschehens nachmalende, die in den Worten nicht immer erschöpfend dargelegten seelischen Regungen als die eigentlichen Triebkräfte der Handlung erläuternde Musik. Beides habe ich oft vergeblich gesucht. Ein typisches Beispiel ist der breite Orchestersatz, der die vorletzte mit der letzten Szene verbindet. Der Kalif und Schahrazade schreiten dem Gemache zu, in dem das Geschick der Jungfrau sich vollziehen soll. Der sich daran anschließende Orchestersatz nun müßte nach meinem Dafürhalten der Schilderung der Liebesnacht gelten, in glühender Sinnenpracht sich entfalten, vielleicht auch (die Musik könnte das) den sich vorbereitenden Wandel der Sinnesart des Königs darstellen. Aber nichts davon ist dieser Musik zu entnehmen, läßt Sekles gleich die Nachtigall schlagen. Diese Musik ist an sich gut, braucht es aber deshalb noch nicht

für das Drama zu sein. Ich bedauere, keinen Klavierauszug der Oper zu haben, da sich die Beispiele leicht vermehren ließen. Nur eines fällt mir gerade noch ein: der Vezier verspricht seiner Tochter eine Perlenkette. Wie hätte ein Strauß da in Dunyazade die Freude am Schmucke aufleuchten lassen als etwas für das Wesen des Kindes Bezeichnendes und somit für die weitere Entwicklung Wichtiges. Sekles denkt nicht daran, aus dem Vorgange für seine Musik Nutzen zu ziehen und das innere Bild äußerlich zu beleben. Das aber soll und muß die Oper nun einmal. Er charakterisiert die Männer und die Frauen. Man möchte sagen gruppenweise. Denn besonders individuelles Leben zeigt der Kalif gegenüber Omar und dem Vezier kaum. Und sind doch alle so ganz und gar verschieden voneinander! Was Sekles tut, den kriechenden Schuft von Obereunuchen musikalisch zu zeichnen, soll offenbar humoristisch oder ironisch sein, verrät aber keinerlei Originalität. Auch Schahrazade und ihre Schwester sind nicht so stark gegensätzlich behandelt, wie der Hörer es wünschen möchte, obgleich Ansätze dazu wohl bemerkbar sind. —

Die Orchesterbehandlung zeigt die übliche moderne Fülle des Klanges, nicht aber auch immer den nötigen Wechsel und vor allem keine sinnliche Klangpracht, so daß, von einzelnen Stellen wie dem Terzette und Tanze (zweiter Akt), der Szene des Eunuchen und anderem abgesehen, eine merkbare Gleichförmigkeit des Klangwesens herrscht, deren Unterbrechung durch gelegentliche Kraftäußerungen der Bläser und einige leuchtende lyrische Stellen man mit Vergnügen hört. Jegliches Historisieren im Ausdrucke hat Sekles zum Glücke vermieden. Seine Harmonik geht hier moderne Wege, um sie an anderer Stelle zu verlassen. Das Vergnügen, an und für sich ursprünglich harmonisch einfach empfundene Stellen gelinde kakophonisch zu umspielen, um dadurch und die gelegentliche Hinneigung zu modernen Atonalitätsprinzipien und besondere Instrumentationseffekte einen exotischen Klang zu gewinnen, kann sich Sekles selbstverständlich nicht versagen. Neben einigem, das ich unbedenklich schön, vornehm und wirkungsvoll nennen muß, steht vieles, das mir auch beim zweiten Hören dieser exotisch-romantischen Oper nur als wenig bedeutend erschien. Hält sich das Werk, so wird das meines Erachtens zunächst aus den oben angegebenen Gründen und nur dann geschehen, wenn seine Wiedergabe eine in jedem Zuge künstlerische ist.

K. Hagemanns Regie hat die Oper so bedeutsam inszeniert, wie die Verfasser nur wünschen konnten, Sieverts Meisterhand hatte Bühnenbilder von zum Teil berückender Pracht und Vornehmheit geschaffen und Furtwängler war der Aufführung ein sicherer, unbeirrbarer Führer. Leider hatte Frau Manski, die Vertreterin der Hauptrolle, mit einer stimmlichen Indisposition zu kämpfen. Die übrige Besetzung war in der Hauptsache gut, doch ragte nur Fenten als Vezier hervor.

W. Nagel (Stuttgart).

Walter Courvoisier: „Lanzelot und Elaine“.

Musikdrama in vier Aufzügen.

(Uraufführung am Kgl. Hof- und Nationaltheater in München am 3. Nov.)

Walter Bergh und Walter Courvoisier haben eine Tragödie der Liebe geschrieben. Sie baut sich nicht auf in einer Folge von bunten und sonderlich realen Geschehnissen. Mystik und Symbolik breiten sich wie ein blauer und fahler Dämmer um sie. Die Handlung enthüllt sich inneren, weniger in äußeren Vorgängen. Aus Romantisch-Epischem ist das Drama geformt. Seine Gestalten entstammen dem Mythos. Lanzelot vom See ist ein mittelhochdeutsches Heldengedicht von Ulrich von Zetzighofen und dürfte am Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Es berührt den Sagenkreis der Tafelrunde, deren Mittelpunkt König Artus von Britannien bildet, der von 517—542 geherrscht und sich im Kampfe wider die Sachsen ausgezeichnet haben soll. (Die Gralssagen sind ursprünglich von denen der Tafelrunde unabhängig gewesen und erst später mit ihnen verschmolzen worden.) Die Handlung in der Dichtung von Walter Bergh wird bestimmt von den Schicksalen Lanzelots, der als ein glänzender Held, weniger als starker Charakter, dargestellt ist, und zweier Frauen: der Königin Ginever, König Arthurs Gemahlin, und Elaines, der Tochter des Grafen Astolat. Der König selbst erscheint weise und gütig, ähnlich dem König Marke. Gegenspieler ist der hochfahrende und eitle Ritter Gawan. Die tragische Schuld erwächst aus der unseligen und qualvollen Liebe Lanzelots zu Ginever, die von der stolzen und schönen Königin erwidert wird. Schlecht lohnt Lanzelot die Freundschaft und das Vertrauen seines Königs, und er ist sich seiner sündigen Liebe wohl bewußt. Gawan aber ist sein Nebenbuhler; denn auch er trägt Verlangen nach der Liebe der Königin. Ein Turnier ruft den König und seine Ritter nach Camelot. Als Siegespreis winkt dem kühnsten Ritter ein Diamant. Der Edelstein ist aus einem goldenen Reif, den König Arthur einst, als er noch ein Knabe war, auf öder Heide an einem Totenschädel fand. Neun Diamanten zierten diesen Reif, den der König zerbrochen hat; denn der Fluch des Brudermordes haftete an dem kostbaren Kleinod. Jedes Jahr hält König Arthur ein Kampfspiel ab, und jedesmal lohnte als Siegespreis ein Edelstein den kühnsten Ritter. Acht Diamanten schon hat Lanzelot errungen und nun gilt's dem neunten. Nicht so sehr die Wunde, die er in der Schlacht bei Carleon empfing, als vielmehr die heiße Leidenschaft zu Ginever treibt Lanzelot zu dem Entschluß, diesmal dem Turnier fernzubleiben. Der König, der die Leiden seines Ritters ahnt, befiehlt Lanzelot, in Irlands meerumrauschter Einsamkeit Heilung und Vergessen aller Qual zu suchen. In drängendem Flehen versucht Lanzelot die Königin zu bewegen, sich von Arthur zu trennen und ihm zu folgen. Aber fast größer als die Liebe zu Lanzelot ist in ihrem Herzen die Begierde nach Herrschaft und Macht. Auf die Krone will sie erst dann verzichten, wenn Lanzelot durch Erringung des letzten Edelsteins den Glanz seines Heldentums erhöht haben wird. Und so reitet Lanzelot zum Turnier nach Camelot, der Verbannung zum Trotz. Unerkannt will er kämpfen.

Auf der Burg des Grafen Astolat findet er Herberge. Torre und Elain, des Grafen Kinder, schwärmen von dem Helden, den sie nicht erkennen. Auf Torres Zureden erhält Lanzelot als Abzeichen ein weißes, mit Perlen besticktes Band aus dem Haare Elaines und eine Rüstung. Das Turnier selbst ist nicht im Kreise der Darstellung. Wir finden Lanzelot zwar als Sieger, aber als „speerwunden“ Mann im Walde, leidend und fiebernd auf dem Lager, gepflegt von Elaine mit kurwenalischer Treue. In ihrem Herzen ist die Liebe zu dem Helden erwacht, der sie aber im Gedenken an Ginever nicht erwidern kann. Ein weiteres Verhängnis naht in Gawan. Der ward vom König auf die Suche nach dem unbekannten Ritter mit dem weißen Bande geschickt. Er entdeckt ihn in Lanzelot, entreißt Elain das Zeichen und überbringt es der Königin. Elain aber stirbt den Liebestod und Lanzelot folgt ihr nach, nachdem er die erlösende Liebe des Weibes erkannt hat. Die stolze und machtgierige Ginever wird von ihrem Gemahl verstoßen.

Man kann der Dichtung Walter Berghs nachsagen, daß sie in der Diktion edel und schön ist, daß die Situationen poetisch gesehen, wahrhaft stark empfunden sind. Es fehlt ihr auch nicht an dramatischen Momenten, und den künstlerischen Bedürfnissen des Musikers kommt sie zweifellos entgegen. Die Gestalten sind, wenn auch als Charaktere nicht durchaus logisch gezeichnet, doch mehr als bloße Schemen und ihre Schicksale sind in den Bereich des Allgemein-Menschlichen gesteigert. Sie gehen wie von einem dunklen Mantel umflossen in Schwermut und banger Sehnsucht dahin. Der Flügelschlag des Todes rauscht leise über sie hin. Ein stummer, schwarz gekleideter Mann schreitet geheimnisvoll durch das Stück. Er wendet im ersten Aufzug auf des Königs Burg die Sanduhr um; er geleitet Lanzelot durch den finsteren Wald nach Astolat, er geleitet die unglückliche und verlassene Elaine aus dem stillen und grünen Dämmer des Waldes, er rudert als Steuermann das Boot mit der Leiche Elaines den Fluß hinab zur Königsburg und er nimmt auch Lanzelot in seine Arme auf. Er ist der gütige Freund und Befreier von allen Qualen, der unerbittliche, aber mild erlösende Tod.

Wenn sich trotz den sinnvollen Zügen und dichterischen Schönheiten der Handlung Theaterwirkungen im gröberen Sinn des Wortes nicht einstellen, so liegt das an der Subtilität, mit der der Stoff gestaltet ist und zum andern Teil an der Musik. Courvoisier, der Nachfolger Thuilles an der Münchner Akademie der Tonkunst und sehr begabte Lyriker, steht in seinem dramatischen Erstling auf den Schultern Wagners und Pfitzners. Das ist aber freilich nicht in dem Sinne einer etwa äußerlichen Nachahmung zu verstehen. Seiner Musik fehlt es nicht an feinsinnig schildernder und charakteristisch gestaltender Kraft, sie ist reich an Farben- und Stimmungswerten und hat im ganzen als die Schöpfung eines stark begabten Musikers zu gelten, der über ein imponierendes Können und einen scharfen Kunstverstand zu gebieten hat. Auch insofern mag man sein Werk hoch stellen, als es der Ausdruck einer ehrlichen und tiefernsten künstlerischen Natur ist. Es wäre falsch, anzunehmen, Courvoisier verstünde sich nicht auf den Gebrauch der Kunstmittel zu glänzenden äußeren Wirkungen. Ebensowenig richtig wäre es, zu behaupten, es fehle seinem Lanzelot an wahrhaft tiefempfundenen Episoden. Aber das ist es ja gerade, daß sich das unmittelbar Packende und Fortreißende, der Glutstrom heißen Empfindens nicht eben häufig einstellen will, daß Courvoisier diesmal die große dramatische wie melodische Linie noch nicht gefunden hat. Er hat im fleißigen und charakteristischen Untermalen der dichterischen Worte und Vorgänge kunstvolle, manchmal vielleicht zu üppig wuchernde Kleinarbeit geleistet, die von eigenartiger, auch kühner Harmonik und nicht selten vertrackter Rhythmik erfüllt ist. Auch die Instrumentation bekundet einen feinen Klangsinn und das Streben nach möglichst charakteristischer Verwertung der Farbe. Die lyrischen Partien gehören zu den gelungensten des ganzen Werkes.

Die Intendanz unseres Hoftheaters verdient Dank, daß sie uns mit ihm bekannt gemacht hat. Auf die Aufführung selbst war vielleicht mehr Fleiß als wirkliche Liebe verwendet worden. Die Inszenierung (Prof. Wirk) beobachtete nicht alle Vorschriften des Buches sehr streng. Werke, die wie Lanzelot und Elaine, infolge des mangelnden starken dramatischen Aufbaues auf keine großen Theaterwirkungen rechnen dürfen, dafür aber durch poetischen Gehalt, durch stillere und zartere Schönheiten ausgezeichnet sind, werden auf der Bühne des großen Opernhauses mit seinen der Vergröberung zuneigenden Inszenierungskünsten und seinem offenen Orchester, das die ohnehin nicht deutlich genug sprechenden Sänger deckt, so daß man die Schönheiten einer Dichtung nicht gewahr wird, stets eine empfindliche Einbuße an Wirkung erfahren.

Generalmusikdirektor Bruno Walter leitete die Aufführung mit hingebungsfreudiger Sorgfalt und im großen ganzen auch mit schönem Gelingen. Einzelnes hätte durch größeren und kraftvolleren Schwung und durch störkere Verinnerlichung des Ausdrucks noch gewinnen können. In den Hauptrollen waren Emil Schipper (Lanzelot) und Frau Reinhardt (Elaine) beschäftigt. In kleineren Aufgaben die Herren Gruber, Gillmann und Bauberger sowie Fräulein Krüger. Der Lanzelot Schippers überragte in Gesang und dramatisch lebensvoller Darstellung die übrigen Leistungen um ein wesentliches. — Das Werk hat eine sehr freundliche Aufnahme gefunden.

Richard Würz.

Musikbriefe

Dresden. Nach langer Pause (18 Jahre) ging Anfang Oktober Webers „Euryanthe“ in neuer Einübung und Ausstattung in Szene. Hofkapellmeister Kutzschbach und Oberspielleiter d'Arnals hatten ganze Arbeit getan und dem Werke große Sorgfalt gewidmet. Von der unseligen Vorgeschichte der Oper war nur das Allernotwendigste verblieben, so wurden mit Recht die Erscheinung (Gruft der Emma) gegen den Schluß der Ouvertüre und später das Auftreten der Schlange weggelassen. Auch sonst hatte man nach szenischer Einheitlichkeit gestrebt, die vor dem Kriege bei der letzten Bearbeitung der Oper durch Hermann Stephani (Dessauer Hoftheater) trotz mancher Vorzüge vermißt wurde. Nun, in dieser neuen Dresdner Fassung kann das Schmerzenskind des Freischütz-Komponisten, wenn auch in beschränktem Maße, im Spielplan erhalten bleiben. Das wäre schon um der wundervollen musikalischen Einzelheiten und um der Bedeutung dieser Stellen für die Entwickelung des neuzeitlichen Musikdramas (Wagner) zu wünschen. Vielleicht könnte die Erzählung der Vorgeschichte von der Darstellerin der Euryanthe gesprochen werden, da man gerade hier kaum ein Wort versteht. Zwar ist diese melodramatische Veränderung auch vom Uebel, allein das kleinere von den beiden Uebeln dürfte sie sein. Besonders verdient machten sich das Ehepaar Plaschke (Eglantine-Lysiart), Vogelstrom (Adolar) und das junge Frl. Rethberg, deren Ausführung der Titelrolle wiederum die Begabung der Künstlerin zeigte. — Franz Schrekers dreiaktige Oper „Der ferne Klang“ wurde als erste Neuheit am 21. Okt. gegeben. Spät kam sie, vielleicht zu spät. Der Dichterkomponist hat das Werk (mit Unterbrechungen) in der Zeit zwischen 1900 und 1905 geschaffen. Lange mußte er auf die Uraufführung warten, die 1912 in Frankfurt a. M. stattfand. Damals horchte man auf. Zumal im zweiten Akte, der im Freudenhause auf einer venezianischen Insel spielt. Kinodramatik und äußerliche Theatralik waren hier tonkünstlerisch mit tausend glitzernden Reizen neuester Prägung verbrämt. Auch sonst bestach die Musik als die Schöpfung eines Kenners und Könners durch ihre Schilderungskraft gegensätzlicher Gefühlsausbrüche, wie sie die szenischen Vorgänge der mehr oder minder lose aneinander gefügten Bilder bedingten. Das rein Menschliche, das der erste und vor allem der letzte Akt in sich bergen, trat zunächst nicht in den Vordergrund: das Schicksal der Helden, eines Tondichters, der in jugendlichem Stürmen seinem utopistischen Ideal, dem fernen Klang nachjagt, bis er in den Armen der treuherzigen, inzwischen verkommenen Geliebten zusammenbricht. Anders jetzt in Dresden. Wohl glühte auch hier die Farbensymphonie des 2. Aktes in bunter Mannigfaltigkeit auf, allein aus dem Meer von schwülen und parfümierten Harmonien hob sich, kraftvoll leuchtend, die Figur des mit seinem Trugbild ringenden Künstlers, den Richard Tauber prächtig erfaßt hatte und, gesanglich, wie darstellerisch ausgezeichnet durchführte. Seiner bedeutsamen Talentprobe und Frau von der Osten (Gretel) ist dieser Gewinn, vielleicht der einzige der Aufführung, in erster Linie zuzuschreiben. Auch sonst war das Werk mit den besten Kräften (Liesel v. Schuch, Gerta Barby, Plaschke, Bury, Stägemann usw.) besetzt. Die Spielleitung (d'Arnals) hatte es nicht an Sorgsamkeit der Vorbereitung fehlen lassen. Der Chor, dem anspruchsvolle Aufgaben gestellt sind, hielt sich auf gewohnter Höhe, nur standen hier und da die Massen in unbeweglicher Enge, wie die Refrainsänger in der Operette, an die ja der 2. Akt äußerlich erinnert. Die üblen Neger- und Schiebertänze sind im Semperhause „fehl am Ort“. Großes Lob gebührt der musikalischen Ausführung zu oberst Kapellmeister Fritz Reiner und seinen Helfern hinter der Szene, nicht zuletzt wahrlich der Kgl. Kapelle. Reiner sah sich da vor eine Aufgabe gestellt, die seine impulsive Musikernatur mit feinster Gestaltung und Gliederung zu lösen vermochte. Nach den beiden letzten Akten wurde mit den Hauptmitwirkenden auch der Dichterkomponist mehrfach gerufen. In den lauten Beifall mischte sich nicht zu überhörende Ablehnung. Vielleicht wäre es künstlerisch ergiebiger gewesen, ein neueres Werk Schrekers und dann in der Uraufführung zu geben.

H. Pl.



Karoline Sayn-Wittgenstein (1819—1887)
Freundin Franz Liszts.

Zürich. Fast ohne merkbaren Einschnitt ist der Musikwinter 1916/17 in den von 1917/18 hinübergeglitten. Erst kam die „Italienische Oper“, dann für manche Woche das „Theater an der Wien“. Was Wunder, wenn die Wiedereröffnung unseres Stadttheaters mit eigenem Personal wenig Entgegenkommen findet, zumal die Eintrittspreise erhöht worden sind. Aus der ersten Jahreshälfte 1917 sind einige wesentliche Ereignisse nachzutragen. Vor allem die unvergeßliche Don-Giovanni-Aufführung mit den Damen Barbara Kemp, L. v. Granfeld, E. Schumann-Puritz, den Herren R. Hutt, P. Knüpfer, J. Geiß und P. Ludikar in den Hauptrollen, geleitet von Richard Strauß, begleitet und getragen vom Meininger Orchester! Hier, wie bei Berlioz' Fantastischer Symphonie, gespielt von den Wiener Philharmonikern unter Weingartner, packte der Orchesterklang wieder einmal, wie etwas noch nie Erlebtes. Und gerade jetzt, wo der freie Verkehr gehemmt ist, wollen wir dankbar sein, wenn die große Kunst uns aufsucht. Solches Vorbild spornt zum Zusammenraffen der eigenen Kräfte. Die Figaro-Aufführung, welche abwechselnd mit Wagners „Ring“ unsere neue Opernspielzeit beherrscht, gab unter Denzlers Leitung ein abgerundetes musikalisches Bild (mit Secco-Rezitativ). Weniger glücklich finde ich den szenischen Rahmen der abgelegten Rosenkavalier-Dekorationen. Von den ungleichwertigen Einzelleistungen erfreute nicht besonders das neu-verpflichtete Fräulein Aurig (Cherubim). Unter Kellerers Leitung kam eine ganz prächtige Fledermaus-Aufführung im Biedermeierkleid heraus. Sie wirkte zündend wie eine Uraufführung — und verschwand! Warum? Das Publikum, durch das Uebermaß der Gastspielerei verdorben, verlangt nicht mehr nur Gutes, es will Namen, will Sensation. Obwohl diese Namen letztes Jahr auch manche Enttäuschung brachten. So das Gastspiel der Darmstädter. Eine äußerst mittelmäßige Aufführung unter Weingartner hielt dessen ins Uferlose auseinanderlaufenden „Kain und Abel“ knapp über Wasser. Kaum retteten die hübschen Bühnenbilder und die mimische Kunst Grete Wiesentals in der „Biene“ von Franckenstein den verlorenen Abend. Wichtiger war der Korngold-Abend, der „Violanta“ und den „Ring des Polykrates“ in guter Besetzung brachte. Daß ein Achtzehnjähriger sich an der Farbenglut der Renaissance berauscht, ist begreiflich. Daß er es mit so viel Verstand und Umsicht fertig bringt, sehr verwunderlich. Ebenso die Geschicklichkeit, mit der er Komik und Witz behandelt (im „Ring“). Wo will das hin? Zur Routine? Zur vertieften Reife? — Nicht übergehen möchte ich die glückliche Aufführung von Lortzings „Wildschütz“, in welcher sich mehrere unserer einheimischen Kräfte verabschiedeten, von deren Ersatz in der neuen Spielzeit noch nicht viel zu sehen war. Von den Symphoniekonzerten des Frühjahrs ist nachzutragen, daß eines davon, unter E. Ansermets (Genf) Leitung ein französisches Programm altbekannter Komponisten brachte. Kapellmeister Suter leitete, für Andreae einspringend, die übrigen Abende. Zwei kleine Orchesterstücke von Ph. Jarnach, irre ich nicht einem Busoni-Schüler, sagten nicht viel. An Stelle der Populärkonzerte setzte die Tonhalle-Gesellschaft fünf Abende des Klingler-Quartetts. Sämtliche Beethoven-Quartette in dieser Ausführung: Stunden ungetrübter Reinheit und Sammlung. Der Lehrergesangverein unter Othmar Schöck brachte ausschließlich Schubert und Hugo Wolf in trefflichster Weise, unterstützt von Ilona Durigo. Fritz Brun (Bern) leitete den gemischten Chor und Beethovens **Missa solemnis**. Die Bitte um Frieden mit ihren Trommelschlägen und grellen Trompeten ergriff wie noch nie. Solisten: Kämpfert, Durigo, Plamondon, F. Kraus. — Dieser Winter scheint endlich die einheitliche Leitung durch Volkmar Andreae wiederzubringen, die wir bitter vermißten. Mein Rückblick ist nicht vollständig. Es fehlen darin, außer zahllosen Solistenkonzerten die von Nikisch geleiteten Wagner-Abende, das Konzert des Pariser Conservatoire-Orchesters u. a. m. Einmal hat die Aufnahmefähigkeit ihre Grenzen und dann verdrießt es den Berichtenden, wenn er in jedem Einzelfall sich um einen Sitz zu wehren hat. So tadellos die Angelegenheit im Stadttheater geregelt ist, so umständlich erweist sie sich in der Tonhalle, sobald es sich um Veranstaltungen handelt, die nicht von der Tonhalle-Gesellschaft selber ausgehen. Die „auswärtige Presse“ bekommt ihren Sitz, wenn an der Abendkasse einer übrig bleibt; im andern Fall, wie bereits geschehen, kann sie nach Hause wandern. Nicht jeder Konzertveranstalter hat einen Impresario, nicht jeder Impresario ist erreichbar, nicht jeder entgegenkommend. Da verzichtet man lieber. Es liegt auf der Hand, noch eine allgemeine Frage zu berühren: Das Stellungnehmen des Schweizers, besonders des Schweizer Musikers gegen den ausländischen Künstler.

Zweifellos gärt es bei uns und führt etwa zum Aufbegehren. Sehen wir ab von den großen Gastspielen. Wir, in unseren engen Grenzen, bedürfen der Wechselwirkung. Das Große, Bleibende und das Schädigende (Blasiertheit des Publikums usw.) halten sich denn doch die Wage. Schlimmer ist die Anwesenheit von Musikern aller Nationen, die, durch den Krieg entwurzelt, statt in ihrem eigenen Vaterland, hier bei uns versuchen, Boden zu fassen und in der Wahl der Reklamemittel nicht eben wählerisch sind. Ferner sind Künstler mit ganz großen Namen bei uns Dauergäste. Einige davon besuchen planmäßig die kleinsten Städtchen. Wohin sollen unsre Jungen, Werdenden sich wenden, ohne in der sicher mahlenden Mühle des „Namens", der in hundert Konzerten erprobten Routine, zerrieben zu werden? Dies abzuändern liegt in niemands Hand. Dagegen auftreten führt leicht zur Gehässigkeit. Wie aber, wenn — und das soll immer noch vorkommen! — wenn, sage ich, einheimische Konzertveranstalter, Vereinsleiter oder Direktoren es ablehnen, junge, hiesige Künstler auch nur anzuhören? Man fördere von leitenden Stellen aus den einheimischen Nachwuchs, ohne Rücksicht auf „Namen", dann erübrigt es sich, den Ausländer zu schelten. (Zusatz der Schriftleitung: Wir empfehlen diese Ausführungen unserer Züricher Korrespondentin Anna Roner der Aufmerksamkeit insbesondere der Schriftleitung der Schweizer Musik-Zeitung, die sich durch ihre Verbreitung ein Verdienst erwerben würde.)

Gewitter und Klärung.

Vorbei auch dieser Tag! Nach seinen Lasten
will ich am Abend zum Klaviere eilen,
und meiner Seele Wunden sollen heilen,
die ich erlitt im harten Tageshasten.

Da liegen sie erwartungsvoll, die Tasten,
und winken mir zu innigem Verweilen!,
Es zittert schon mein Herz, sich mitzuteilen
den Saiten, die so manche Schmerzen faßten . .

Noch eine Weile, bang wie vor Gewittern —
nun grollt's heran wie dumpfe Donnerwogen,
ich hör' mein Leid in schwere Töne splittern . . .

Bald heitert sich's. Die Wolken sind verzogen.
Gereinigt ist mein Herz. Schon seh' ich zittern
der Hoffnung Trugbild bunt: ein Tränenbogen.

Dr. Viktor Wittner (Wien).

Kunst und Künstler

— Der bekannte Hofpianist Prof. Karl Wendling in Leipzig begeht am 14. November seinen 60. Geburtstag. 1857 zu Frankental geboren, war er erst Kaufmann, bevor er sich der Musik zuwandte. Er war Schüler des Leipziger Konservatoriums und ist seit 1887 Lehrer an dieser Anstalt; 1909 wurde er zum Professor ernannt. Zahlreiche Konzertreisen, u. a. mit Teresina Tua, Katharina Klafsky, Moran-Olden machten ihn in ganz Deutschland bekannt; er führt auch den Titel eines fürstl. waldeckischen Hofpianisten.

— Der Universitätsmusikdirektor Wilhelm Niessen in Münster wurde am 1. November 50 Jahre alt.

— Der Organist der Marienkirche in Zwickau, Paul Gerhardt, vollendete am 10. November sein 50. Lebensjahr. Der 1867 als Sohn eines Kaufmanns zu Leipzig Geborene wurde Schüler des dortigen Konservatoriums und besuchte auch die Universität seiner Vaterstadt. 1893—98 war er Organist in Leipzig-Plagwitz und ist seit 1898 an der Marienkirche in Zwickau angestellt. Unter seiner Leitung wurde 1900 die große Orgel der Marienkirche, 1904 die Orgel der Paulikirche in Chemnitz neu umgebaut. Seine Orgelkonzerte sind in und außerhalb Sachsens bekannt; auch ist er selbstschöpferisch mit Liedern, Chören und Orgelstücken mehrfach hervorgetreten. H. M.

— Generalmusikdirektor Franz Mikorey (Dessau) hat unter dem Titel „Grundzüge einer Dirigierlehre" Betrachtungen über Technik und Poesie des modernen Orchesterdirigierens geschrieben, welche im Verlag von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig, erscheinen werden.

— Der in Berlin ansässige Schweizer Robert Spoerry hat Dichtung (nach Gobineau) und Partitur einer vieraktigen Oper „Die Tänzerin von Schanaska" beendet.

— Kapellmeister Kuno Stierlin (Münster i. W.) vollendete eine dreiaktige Musiktragödie „Venus Madonna". Der Text stammt von Ferdinand Jansen (Berlin).

— Heinz Tiessen hat ein Septett G dur Op. 20 (für Streichquartett, Flöte, Klarinette und Horn) vollendet.

— Wilhelm Maukes Mimodrama „Die letzte Maske" wurde nach der erfolgreichen Karlsruher Uraufführung von einer ganzen Reihe deutscher Bühnen wie Stuttgart, Leipzig, Mannheim ,Baden-Baden, Düsseldorf, Frankfurt angenommen. Sein musikalisches Lustspiel: „Das Hündchen der Herzogin" (früher „Fanfreluche") kommt in der neuen Bearbeitung in Lübeck heraus.

— Gabriel Grovlez in Paris schreibt an einer Oper „Psyche", Dichtung in drei Akten von Gabriel Monrey.

— Das „Berliner Tageblatt" meldet, daß der Wiesbadener Intendant Dr. Kurt v. Mutzenbecher demnächst seinen Posten verlassen werde. Als sein Nachfolger wird der gegenwärtige Koburg-Gothaische Intendant Holthoff v. Faßmann genannt.

— Der Intendant des Metzer Stadttheaters, Dr. Hans Waag, hat einen Ruf als städtischer Intendant nach Baden-Baden erhalten.

— Bruno Heydrich (Halle a. S.), der letzthin sein 30jähriges Sänger-Jubiläum feierte, wurde als Vorstandsmitglied des Direktorenverbandes deutscher Konservatorien und Musikseminare zum Prüfungskommissar an das Konservatorium (Direktor Pieper) nach Breslau bestellt.

— Pepi Trau ist nach Berlin übergesiedelt, wo sie als Geigenlehrerin am Sternschen Konservatorium wirken wird.

— Maria Bachsteffel (Schülerin des Kgl. Konservatoriums Würzburg) wurde als Lehrerin für Klavierspiel (Oberklasse) an das Konservatorium Kassel berufen.

— Marie Gabriele Leschetizky ist aus Wien nach Berlin übergesiedelt, wo sie pädagogisch und konzertierend tätig sein will.

— Mitja Nikisch, ein Sohn des Dirigenten und Schüler von Prof. Teichmüller, wird sich in diesem Winter als Solist hören lassen.

— Das Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stipendium ist diesmal an Wilhelm Kempf und Karl Westermayer gekommen.

— Bruno Heydrich (Halle) hat das preußische Verdienstkreuz für Kriegshilfe erhalten.

— Kammersänger Heinr. Hensel wurde vom Hoftheater in Karlsruhe zu einem achtmaligen Gastspiel im November verpflichtet.

— Irma Weile und Kammersänger Rüdiger sind von der Etappeninspektion einer Armee, Felix Dyck vom Generalgouvernement in Brüssel eingeladen worden, im Westen zu konzertieren.

— Walter Georgii, der bekannte Pianist und Lehrer am Kölner Konservatorium, der zurzeit als Heeresangehöriger in Ulm weilt, wurde unlängst in einem Konzert der dortigen Liedertafel stürmisch gefeiert. Neben Kompositionen von Dworschak und Liszt spielte er eine Ballade („Die Heide") von W. Niemann und die „Hausmärchen" (Op. 43) von Jos. Haas, die als vielleicht einziges würdiges neuzeitliches Gegenstück zu den aus Stücken kleinster Form gebildeten Zyklen Schumanns tiefen Eindruck machten.

— Fritz Busch (Klavier), Adolf Busch (Violine) und Paul Grümmer (Violoncello) brachten in Aachen sämtliche Beethoven-Trios zur Aufführung.

— Hans Schmid-Kaiser hat einen Lautenchor begründet, der die klassische Lautenmusik wieder zu beleben versuchen soll.

— Das erste der drei Stammkonzerte des Jenaer Konservatoriums (Direktor W. Eickemeyer) erfolgte vor ausverkauftem Saal mit A. van Eweyk (Gesang), Lehrer am Institut, Fr. Busch (Aachen) und W. Eickemeyer (Klavier). Die Vortragsfolge brachte: Harfnerlieder von H. Wolf; Ernste Gesänge von Brahms; An die ferne Geliebte von Beethoven; Variationen über ein Beethovensches Thema von Reger und Sonate D dur von Mozart für zwei Klaviere. Die drei Künstler wurden lebhaft gefeiert.

— Zum Musikdirektor in Wattwil wurde Dr. A. E. Cherbuliez aus Zürich, ein Schüler von Max Reger und Artur Nikisch, gewählt.

— Als Nachfolger des verstorbenen C. Jul. Schmidt wurde Gebhard Reiner zur Leitung der Chorschule für Männergesang an das Baseler Konservatorium berufen.

— Am 16. Oktober wurde in Anwesenheit des Hofes in Stockholm „Lohengrin" als Festvorstellung mit Frau Ch. Cahier als Ehrengast gegeben. Elsa war das ehemalige Mitglied der Hofoper in Hannover Frau Sandberg-Walleni. Beide Künstlerinnen sangen deutsch!

— Arnold Schönbergs „Das Lied der Waldtaube" aus den Gurreliedern wird auf Veranlassung von Frau Cahier am 11. Dezember in der Kgl. Oper in Stockholm unter Hofkapellmeister Armas Järnefelt aufgeführt. In der vorigen Saison ließ Frau Cahier Mahlers „Lied von der Erde" nicht weniger als achtmal vor ausverkauften Häusern bei sehr hohen Eintrittspreisen aufführen, und zwar dreimal in Stockholm, zweimal in Gothenburg, dann in Malmö, Lund und Kopenhagen. Frau Cahier arbeitet unermüdlich für die deutsche Kunst.

— Wahrhaft ergötzlich wird allmählich das, was nachträglich noch alles über Pfitzners Palestrina geschrieben wird. Die Tagesschriftsteller kriegen hier und da eins aufs Haupt, weil sie den ganzen Tiefsinn des Werkes nicht erfaßt hätten (was übrigens, wäre es tatsächlich immer und bei jedem der Fall, bei der leider Gottes! nun einmal gebotenen Eile der Berichterstattung und der Unmöglichkeit, das Werk vor der Aufführung wenigstens im Klavierauszuge kennen zu lernen, kein Wunder wäre!), und von den Zeitungskritikern kann gar mancher nicht oft genug in Ehrfurcht vor Pfitzner ersterben, vor dessen Triumphwagen sich zu spannen er schon deshalb für seine Pflicht hält, um wenigstens ein Strählchen des Ruhmes seines Helden aufs eigene Köpfchen lenken zu können. Pfitzner die hohen Ehren, die ihm gebühren, dem Korybantismus gegenüber, der wieder einmal Gelegenheit hat, sich glänzend zu inszenieren, die nötige Vorsicht!

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der verdiente Kirchenmusikdirektor Winkler ist in Chemnitz verschieden.

— Am 24. Oktober starb in Znaim der Komponist Heinrich Fiby im Alter von 84 Jahren. Der am 15. Mai 1834 in Wien Geborene war Schüler des Konservatoriums seiner Heimatstadt, wirkte u. a. als Dirigent in Laibach und wurde 1857 städtischer Musikdirektor in Znaim. Hier organisierte und leitete er die Musikschule mit Erfolg. 1861 rief er den Musikverein, 1884 den Deutschen Sängergauverband im südlichen Mähren ins Leben. Als Komponist schuf er Orchester-Chorwerke, Lieder und Kammermusik. Ein hochverdienter Künstler hat uns mit Fiby verlassen.

— In Paris ist nach langer Krankheit Julia Hostater, eine auch in Deutschland hochgeschätzte Gesangskünstlerin, gestorben.

— In Paris starb der Operettenkomponist Léon Vasseur, ein Zögling der — Kirchenmusikschule Niedermeyers. Der zuerst als Organist in Versailles tätige Mann wurde später Kapellmeister an den Folies-Bergère. Er hat mehr als 30 Operetten, Orgelstücke und eine Orgel- und Harmoniumschule verfaßt.

Erst- und Neuaufführungen

— Pfitzners Spieloper „Das Christelflein" wird am Hoftheater in Dresden zur Uraufführung kommen.

— Die Wiener Volksoper hat eine tragische Oper „Eroica" von Marco Fraenkel zur Uraufführung angenommen; die Dichtung verwendet Szenen des mexikanischen Volkslebens und stammt von R. Batka.

— Die Dresdener Hofoper wird Januar 1918 ein neues Werk von Jan Brandts-Buys, die ernste Oper „Der Eroberer" zur Uraufführung bringen.

— Mary Wurm, eine Meisterschülerin Humperdincks, hat eine dreiaktige Oper vollendet (Text: Goethes „Mitschuldige"), die vom Neuen Theater in Leipzig zur Uraufführung angenommen wurde.

— „Gaudeamus!" ein Singspiel aus dem Studentenleben von Erich Frey mit Musik von Adolf Beeneken, kam am Hoftheater in Oldenburg mit durchschlagendem Erfolg zur Uraufführung.

— Im Residenztheater in Dresden hatte die Operette „Das blonde Glück" von J. Brandt und H. Feiner, Musik von Willi Ortmann, bei der Uraufführung großen Erfolg.

— Im Kurhaustheater in Hamburg erzielte die Operette „Drei arme Teufel!" von Rudolf Oesterreicher und Heinz Reichert, Musik von Karl Weinberger, einen starken Erfolg.

— L. v. Rozyckis Oper „Eros und Psyche" wird demnächst in Warschau, Stuttgart und Mannheim gegeben werden.

— Am Herzogl. Hoftheater fand am 21. Oktober die Koburger Erstaufführung von Hans Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich" unter Leitung Alfred Lorenz' eine herzliche Aufnahme.

— Glucks aulische Iphigenie wird in einer Neubearbeitung von R. Strauß im Kgl. Opernhause in Berlin gegeben werden.

— Der Bruno Kittelsche Chor bringt in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester Karl Pembaurs „In vitam aeternam", Oratorium zur Verherrlichung deutscher Seehelden, zur Uraufführung.

— In Würzburg brachte anläßlich eines „Vaterländischen Blumentages" im Hofgarten die Landsturmkapelle eine neue Komposition des dortigen, jetzt im Heere stehenden Kapellmeisters Karl Schadewitz zum erstenmal zu Gehör. In dem „Am Grabe des Helden" betitelten zweiten Satz der Heroischen Suite „Heldenblut" beweist der junge Komponist ein starkes Talent.

— In Aschaffenburg brachte das Moellendorff-Streichquartett das f moll-Quartett von Frank Limbert (Hanau) zur erfolgreichen Uraufführung.

— Walter Niemanns „Deutsches Waldidyll", Op. 40, für kleines Orchester, erzielte im ersten Konzert der Liedertafel in Kiel unter L. Neubeck einen ganzen Erfolg.

— Eine Sonate für Klavier und Violine, h moll, im romantischen Stil, von Ludwig Riemann kam in Essen durch Prof. Fiedler und Konzertmeister Kosman zur erfolgreichen Erstaufführung.

— Im ersten Gürzenich-Konzert hat Bronislaw Hubermann das Violinkonzert in G dur von Hermann Götz, ein selten gehörtes, aber sehr beachtenswertes Werk des Komponisten der „Bezähmten Widerspenstigen", das in Hubermanns Wiedergabe zu einem wahrhaften Triumph seiner Kunst wurde, vorgetragen.

— Bruno Heydrichs „Agnus Dei" für Sopran, Frauenstimmen, Streichorchester und Oboe (Op. 77) gelangte im Jahresschlußkonzert des Konservatoriums in Halle zur erfolgreichen Uraufführung.

— Die seit einigen Jahren in Berlin lebende Dänin Ellen Anderson wird demnächst ein neues Klavierkonzert von Wilhelm Stenhammer mit dem Blüthner-Orchester zur ersten Berliner Aufführung bringen.

— In Antwerpen hatte des verstorbenen Peter Benoit (den Namen möge der Leser aussprechen, wie er geschrieben wird, aber nicht französierend o-a!) Oratorium „Die Schelde" wiederum gewaltigen Erfolg. Das Werk, 1868 entstanden, ist weniger ein Oratorium denn ein Musikepos, in dem die Schelde Symbol für das Vaterland ist. Die Musik steckt ganz im Boden wurzelechten Flamentums. Das Werk sollte um seiner selbst und um seines Schöpfers willen, der sich ganz als Germane fühlte, endlich auch einmal in Deutschland gehört werden.

Vermischte Nachrichten

— Für die Herausgabe der Gesammelten Werke Franz Liszts, die im Auftrage der Franz-Liszt-Stiftung geschieht, ist es von größter Wichtigkeit zu wissen, in wessen Besitz sich die Urschriften des Meisters, die in seinem Auftrag angefertigten Abschriften und die von ihm erledigten Druckverbesserungen befinden. An deren Besitzer ergeht hiermit die dringende Bitte, eine Nachricht über ihre Liszt-Handschriften Herrn Hofkapellmeister Dr. Peter Raabe, Weimar, Windmühlenstraße 2, zukommen zu lassen und gegebenenfalls den Herausgebern der Werke Liszts einen Einblick in die Handschriften zu gestatten. Auch der Nachweis älterer Drucke Lisztscher Werke ist willkommen.

— An einer höheren Lehranstalt Bayerns wird die Errichtung eines kirchenmusikalischen Institutes geplant, wie es die Thomasschule in Leipzig oder die Kreuzschule in Dresden für die sächsische Landeskirche darstellt.

— Mit Genehmigung des Herzogs wird auf Anregung der militärischen Stelle des Auswärtigen Amts Berlin die Herzogl. Sächsisch-Koburgische Hofoper vom 13. Januar bis 3. Februar Gastspiele in Bukarest mit Künstlern der Hofopern Berlin, Wien und München geben. Die Gesamtleitung liegt in den Händen des Intendanten v. Holthoff, Koburg.

— Unico Hensel, Inhaber des bekannten Musikhauses Alfred Schmid Nachf. (München), sah am 1. November d. J. auf eine 25jährige Geschäftstätigkeit zurück. Aus bescheidenen Anfängen entwickelte er die im Jahre 1868 begründete Firma durch seine Tatkraft zu ihrem jetzigen großen Umfange. Das Haus stellt heute das weitaus größte Unternehmen seiner Art in Bayern und eines der bedeutendsten im ganzen Reich dar. Unzähligen Künstlern ist Unico Hensel ein treuer Helfer und Berater gewesen und nicht wenige Träger berühmter Namen verdanken ihm den Aufstieg zu ihren ersten großen Erfolgen. Auch auf dem Gebiet der Wohltätigkeit hat sich Hensel außerordentliche Verdienste erworben und besonders während des Krieges wurden durch seine Anregungen und zielbewußte Leitung große Summen gewonnen und guten Zwecken zugeführt.

— Das Konservatorium, welches Willy Eickemeyer vor vier Jahren in Jena gründete, hat ein eigenes Haus bezogen. Das schön gelegene neue Heim bietet vorläufig 12 Unterrichtszimmer; die 6 Flügel (darunter ein Transponierflügel) und 4 Klaviere stammen zumeist von Ibach (Barmen).

— Unter der Firma „Dur und Moll" hat sich ein „Deutscher Musik- und Bühnenverlag G. m. b. H." in Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 26, aufgetan. Inhaber und Begründer sind Kurt Lemcke und Fritz Fischer. Der Verlag will den Anforderungen der heutigen Zeit für ernste Musik und der leichten Muse entsprechen.

— Der neue Text zu Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" von Anton Rudolph (Karlsruhe) ist soeben als erster Band der „Praktischen Neuausgaben älterer Musikwerke" (Herausgeber: Prof. Dr. C. A. Rau, Bückeburg) erschienen. Vorausbestellung für den in Vorbereitung befindlichen künstlerisch ausgestatteten Klavierauszug von Fritz Haas (Wiesbaden), sowie Subskriptionen zu Vorzugspreisen für die ganze Sammlung nimmt der Musikverlag Ferdinand Zierfuß in München I entgegen.

— Der Merker, österreichische Zeitschrift für Musik, Theater und Literatur, bringt in seinem Heft 19 vom 1. Oktober 1917 unter anderem: „Hundertjahrfeier des Wiener Konservatoriums" von Josef Reitler. — „Wenzel Müller, ein Gedenkblatt zu seinem 150. Geburtstage" von Anny v. Newald-Grasse. — „Der Mann am Klavier" von L. Andro. — „Ueber die relativen Schwingungszahlen der Musik" von Dr. Ernst Barthel (Schiltigheim). — „Die tschechische Oper in der letzten Saison" von Dr. F. A. Soukup (Prag). — „Mozarteumkonzert." — „Fünfzig Jahre Wiener Musikleben" (Fortsetzung). — Mitteilungen, Bücherbesprechungen u. a.

— Das von den Russen befreite Tarnopol wird noch in diesem Winter ein deutsches Theater erhalten. Hermann Wagenfuhr ist von der Militärbehörde zum Leiter bestimmt worden. — In Riga haben die deutschen Theatervorstellungen bereits begonnen.

— Vom 31. Oktober bis 18. November wird der Kirchengesangverein der Trinitatisgemeinde in Lodz ein Musikfest, das erste, das in Polen stattfinden wird, veranstalten. Leiter ist Friedrich Tausig, der ehemalige Kapellmeister des Mannheimer Hoftheaters. Die Feier steht im Zeichen des Reformationsjubiläums.

— Im Schoße des heuer in Bern tagenden Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes wurde die Mitteilung gemacht, daß zu dem Unterstützungsfonds für in Not geratene Mitglieder einige Einzahlungen gemacht worden sind. U. a. ist unsere Züricher Korrespondentin, die ausgezeichnete Pädagogin und Pianistin Anna Roner, aus dem Vorstande ausgeschieden. Der Verband umfaßt heute etwa 500 Mitglieder.

— Ein Lexikon italienischer Komponisten von Alberto de Angelis soll demnächst erscheinen. Es wird die Biographien sämtlicher lebender Komponisten Italiens enthalten.

* * *

— Die Musik der Barbaren. „Liebe Mutter! Ich schreibe Dir voll Glück über das Morgenrot, das über meinem lieben Dorfe leuchtet . . . Wer würde von der Höhe aus, auf der ich stehe, glauben, daß das bäuerliche friedliche Dorf dort in Wirklichkeit nur noch ein Trümmerhaufen ist, daß kein einziges Haus verschont blieb, und daß sich seit zwei Monaten niemand in dieser Artilleriehölle aufhalten kann . . . In diesem Augenblicke geht mir eine hübsche, sehr rührende Melodie von Händel

durch den Sinn. Auch ein Allegro aus unseren vierhändigen Orgelkonzerten, eine heitere, glänzende Musik, die von Leben überschäumt. Der liebe Händel, er tröstet mich oft! Beethoven kommt mir selten in den Sinn; aber wenn seine Musik in mir erwacht, dann rührt sie an etwas so Gewaltiges, daß es mir jedesmal ist, als ob eine Hand die über der Schöpfung lagernden Schleier hinwegzöge. Arme, liebe, große Meister! Soll man ihnen ein Verbrechen daraus machen, daß sie Deutsche sind? Und Schumann! Wie soll man ihn in Einklang bringen mit einem Barbaren? Gestern hat unsere Landschaft in mir wachgerufen, was Du mir einst vor zehn Jahren aus dem Rheingold spieltest: ‚Freie Weite auf der Höhe‘. Aber was unsere französische Landschaft vor der schönen Musik dieses schlimmen Menschen voraus hatte, war die Abstufung, die Klarheit, die Unschuld. Unsere französische Weite hatte nichts Trübes an sich. Und was Wagner betrifft, so schön seine Musik, so unbestritten und verführerisch sein Genie auch ist, ich glaube doch, daß dem französischen Geiste etwas weniger Wesentliches entzogen würde, wenn es ihm versagt wäre, Wagner zu hören, als wenn man ihm die großen Klassiker, Wagners Landsleute, nehmen wollte.“ — So steht u. a. geschrieben in den Feldpostbriefen eines französischen Malers, welche die „Revue de Paris“ veröffentlicht hat. Der Maler ist inzwischen gefallen, umweht uns aber mit einem Hauche seines Geistes, der nicht verwehen wird. So wenig als die Klänge unserer großen Meister. „Auch das feindliche Lager,“ sagt Johannes Müller, der in den „Grünen Blättern“ die Briefe verdeutscht, „ist ein heiliger Boden göttlicher Gnade . . . Gott steht nicht bloß auf einer Seite; ihm sind die Franzosen wie die Deutschen gleich teuer, und seine Gegenwart und Gnade ist nicht abhängig von der ‚Gerechtigkeit der Sache‘, um die es geht, sondern nur von der Stellung des Menschen zu seinem Schicksal und Erlebnis.“ „Wir führen,“ schreibt der junge Franzose seiner geliebten Mutter im Oktober 1915, „wir führen das Leben eines Hasen am Tage der Eröffnung der Jagd, und trotzdem können wir unsere Seelen aufs herrlichste bereichern . . . Nie hat mir das Leben eine solche Fülle edler Bewegungen gebracht, nie vielleicht hab' ich, um sie auszudrücken, eine solche Frische der Empfindung, eine solche Sicherheit des Bewußtseins gehabt. Das sind die Gnaden von dem, was meine vernünftelnden, allgemein menschlichen Vorurteile für ein Unheil hielten.“ „Friedlicher Tag,“ schreibt er am 19. Dezember im Quartier. „Ruhe, Zeichnen, Musik.“ Weihnachtsmorgen! „Welch' einzigartige Nacht! Eine Nacht, die keine andere erreicht, in der die Schönheit triumphierte und die Menschheit trotz ihres blutigen Taumels die Wirklichkeit ihres Gewissens bewies. Du mußt nämlich wissen, daß inmitten unausgesetzter Gewehrsalven der Gesang auf der ganzen Linie nicht aufgehört hat. Uns gegenüber verkündete ein wunderbarer Tenor die Weihnacht des Feindes. Sehr viel weiter entfernt, hinter den Berghängen, dort, wo unsere Linien wieder beginnen, antwortete die Marseillaise. Die wunderbare Nacht war überreich an Sternen und Meteoren. Hymnen, Hymnen überall! Das war das ewige Trachten nach Harmonie, die ununterdrückbare Zurückforderung der Herrschaft der Schönheit und der Eintracht. Ich habe mich in Erinnerungen gewiegt, indem ich die Lieblichkeit der ‚Kindheit Christi‘ (von Hektor Berlioz?) heraufbeschwor. Die Frische und der jugendliche Ton dieser französischen Musik haben mich tief bewegt. Der berühmte ‚Schlummer der Pilger‘ fiel mir ein und der ‚Chor der Hirten‘. Eine Stelle, die die Jungfrau singt, ließ mich erschauern: ‚Der Herr hat dies Asyl für meinen Sohn gesegnet‘. Diese Melodie ertönte in meinem Inneren die ganze Zeit, während der ich in dem kleinen Hause weilte, das wohl dasselbe Schicksal haben wird wie das nebenan, das schon in Flammen steht . . . Ich dachte daran, daß Du vielleicht in eben dieser Stunde Segen auf mein Asyl herabflehest.“ — Es braucht uns gar nicht wunder zu nehmen, wenn dieser feine Mensch nach einem Sturm am 22. Februar 1916 schreibt: „Diese ganze Nacht bin ich emsig um die Sicherheit unserer Truppen beschäftigt gewesen . . . Weite nächtliche Strecken habe ich durcheilen müssen, auf denen ich Tote und Verwundete beider Parteien antraf. Mein Herz neigte sich ihnen allen zu, aber ich konnte nur Worte für ihre Not haben.“ — Am 7. April 1916 fiel dieser gute Mensch. Er ging ein in die Harmonie der Schönheit und der Eintracht, die sein Künstlergemüt stets gesucht. Die Kunst auch wird es mit an erster Stelle sein, die nach diesem schrecklichsten aller Kriege goldene Brücken über die Abgründe schlagen wird, die heute die Völker trennen. Pfarrer Edmund Kreusch (Offenburg, Bad.).

* * *

— Aus dem Felde wird uns ein sehr inhaltsreicher Brief geschickt, den wir mit Einwilligung des Verfassers hier zum Abdrucke bringen:

Ihren Aufsatz „Hilfe für die deutschen Tondichter“ habe ich mit sehr großem Interesse gelesen — hier in einer ruhigen Ecke des großen Kriegsschauplatzes. Durchaus mit Zustimmung zu dem, was Sie sagen. Wenn ich fortfahre, so geschieht es, um ergänzende Ausführungen zu machen.

Sie haben die Frage für den Tonsetzer unmitkelbar behandelt. Die Vereinigung, die Sie vorschlagen, soll seine Schöpfungen ans Licht ziehen und sie Oper- und Konzertleitern bekannt machen. Es ist aber noch mehr nötig. Die große Masse der Menschen muß viel mehr mit guter Musik (guter Kunst überhaupt) in Berührung gebracht werden. Wieviel Leute gehen überhaupt in gute Konzerte oder Opern? Ich wohne in Hamburg. Man sagte mir, daß dort die Zahl derer, die für die ernsten Konzerte in Frage kämen, sich auf etwa 4000 beläuft. Von einer Stadt von einer Million. Wie diese Zahl gewonnen ist, weiß ich allerdings nicht. Aber wir wissen alle, daß nur sehr wenige Menschen in ernste Konzerte und Opern gehen. Es könnte und sollte anders sein. Ich wurde im Kriege mit einem Maler (Gewerbe) bekannt, der mir von seinen regelmäßigen Besuchen der Bremer Oper erzählte. In Kneipen ging er nicht, aber häufig war er auf der Galerie der Oper zu finden. Er bereitete sich vor auf die Aufführung und hatte Verständnis dessen, was er hörte. Er brachte es sogar fertig, einige Arbeitskollegen zu Gleichem zu gewinnen. In Hamburg gibt Eibenschütz, in Altona Woyrsch Volkskonzerte für sehr billiges Geld. Sie sind voll, die Leute aufmerksam und dankbar. Eibenschütz bringt manche neuen Werke. Das beweist die Möglichkeit, gute Musik weitesten Kreisen zugänglich zu machen. Aber erreicht haben wir das lange nicht. Wir stimmen überein, daß gute Musik viel mehr ist als ein Zeitvertreib; gute Musik wirkt veredelnd. Oft habe ich nach einem guten Konzerte das Gefühl (grob stofflich ausgedrückt), daß ich satt geworden bin, daß mir Kraft, Ruhe, Friede gegeben wurde. Und doch so viele Tondichter, die ihre göttliche Sendung nicht vollbringen können, doch so überviele Menschen, die gar keinen Hunger nach dem Guten, Edlen haben!

Wir brauchen auch Vereinigungen derer, die Musik hören wollen. Das gilt namentlich für die kleineren und kleinen Städte, in denen ein gutes Konzert viel mehr ein Fest bedeutet als in der Großstadt. Aber auch in der Großstadt sind sie am Platze; dort haben trotz (oder wegen?) der vielen Bühnen die freien Volksbühnen doch ihre Sendung. Ließe sich nicht etwas Aehnliches für die Musik schaffen? Neu ist der Gedanke der Konzertvereine der Kleinstädte nicht, aber er müßte viel weiter ausgebaut werden. Dazu gehörte weiter eine Vereinigung der konzertierenden Künstler, die sich unabhängig macht von den Agenten, deren verderblicher Einfluß ja oft genug beklagt, aber nichts weniger als ausgeschaltet ist. Die Künstler müssen ihre materiellen Angelegenheiten selbst in die Hand nehmen. Die geschäftliche Leitung wird am besten wohl Kaufleuten überlassen. Dieser Verein arbeitet Hand in Hand mit dem von Ihnen vorgeschlagenen. Auch in Lieder-, Klavierabenden usw. sollten Kompositionen Lebender berücksichtigt werden.

Sehr angenehm wird es dem Tondichter sein, wenn seine Schöpfungen gedruckt werden. Dafür wird Ihr Verein wohl sorgen können. Aber die Sachen sollen auch gekauft werden. Sie müssen also gesungen und gespielt werden. Und es müssen Leute vorhanden sein, die sich solche Noten auch kaufen. Musik gilt heutzutage noch viel zu sehr als bloßer Zeitvertreib. Die große Menge nimmt sie nicht ernst. Sie muß zu einer rechten Schätzung, zum Kennenlernen erst erzogen werden. Hier müssen wir den Staat veranlassen, mitzuwirken. Eine gewisse Kenntnis unseres Schrifttums wird in den Schulen verbreitet bis zur letzten Volksschule. Die Musik, in der wir Deutschen doch wahrhaftig allerlei Leistungen aufzuweisen haben, tritt völlig in den Hintergrund. Man mache die Kinder mit den Schätzen unserer Musik bekannt, führe sie durch Belehrung und vor allem durch Hören zur Musik der Lebenden. Würden nicht viele, viele Künstler mit Freuden bereit sein, wöchentlich ein Konzert vor Schülern zu geben, auch wenn das Honorar nur gering wäre? Das brächte den Nachwuchs derer, die hungrig nach Musik sein würden, brächte dem Künstler, nicht nur dem „Star“, Hörer in seine Abende, dem Tonsetzer Freunde und Käufer.

Sie kennen auch gewiß den Gedanken von Avenarius über den Urheberschatz? Ließe sich der nicht ebensogut auf die Musik anwenden? Durch eine geringe Steuer auf die „freien“ Noten ließe sich viel Geld aufbringen, das der Forderung der Musik und der Förderung der lebenden Tonsetzer zugute kommen könnte.

Mir scheint es, ich habe da ein utopisches Programm entworfen. Nach dem Kriege wird die Lage der Kunst wohl keine rosige sein. Man wird also wohl den Weg der Selbsthilfe zu betreten gezwungen sein, im Gegensatze zu dem Gewähren- und Gehenlassen vor dem Kriege. Wer wünscht, daß an Stelle materieller Genüsse mehr die seelisch fördernden Erlebnisse der Kunst treten, der kann nur heiß wünschen, daß der rechte Weg gefunden werde. Dr. Isenberg.

* * *

— Zum Bilde der Fürstin Sayn-Wittgenstein. Fürstin Karoline Sayn-Wittgenstein war die Freundin Franz Liszts, die ihn zur Aufgabe der Virtuosenlaufbahn bestimmte und entscheidend auf seinen Entschluß, schaffender Künstler zu werden, einwirkte. Jahrelang haben beide vergeblich gekämpft, ihre Verbindung zu ermöglichen. Als der Kampf aussichtslos wurde, nahm Liszt die niederen Weihen und wurde Abbé. Der Wohnsitz der Fürstin war, nachdem Liszt seinen Aufenthalt in Weimar (1848) genommen, die „Altenburg“ daselbst.

* * *

Unsere Musikbeilage bringt diesmal ein wirkungsvolles, in Privatkreisen schon viel gesungenes Lied des Stuttgarter Musikpädagogen Christian Knayer, das in seiner einfachen und klaren Haltung für sich selbst spricht und keines weiteren Begleitwortes bedarf.

An unsere verehrl. Postbezieher!

(Betr. Erneuerung des Abonnements.)

☛ Diejenigen **Postbezieher**, die die „Neue Musik-Zeitung“ nur für das laufende Vierteljahr (1. Okt. bis 31. Dez. 1917) bestellt haben, werden gebeten, ihre Bestellung für das nächste Vierteljahr **sofort** am Postschalter oder beim Briefträger zu erneuern, damit in der Weiterlieferung keine Unterbrechung eintritt.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 3. November. Ausgabe dieses Heftes am 15. November, des nächsten Heftes am 29. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

30. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 5

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Künstler und Wohltätigkeits-Veranstaltungen.[1]

Von Dr. Robert Hallgarten.

Ein sorgenbelastetes Jahr geht zu Ende — ein hartes Jahr für ganz Deutschland, das, im Scheiden durch den Glanz glorreicher Siege verklärt, uns, wie wir hoffen, bald den ersehnten Frieden heraufführen wird, ein hartes Jahr auch für die vielen jetzt doppelt schwer mit der Not des Lebens ringenden Künstler.

Wir alle wissen, wie im Laufe des Krieges die Lebensansprüche sich immer mehr verteuerten, in demselben Maße, wie für den freischaffenden Musiker sich die Erwerbsmöglichkeiten verminderten oder verschlechterten, durch den Ausfall oder Verringerung der Unterrichtsstunden, Steigerung der Kosten für Konzerte, Erschwerung der Konzerte und Vorträge durch die Kohlennot.

Unter diesen Umständen hätte die Heranziehung der Künstler zu den Wohltätigkeitsveranstaltungen zu einer nur zu berechtigten *Entlastung* der Vortragenden werden können. Das wäre ein wahrhaft sozialer Gedanke gewesen, der auch den Wohltätigkeitskonzerten und -Vorträgen eine viel gerechtere Grundlage gegeben hätte. Es ist hier nicht der Platz diese Veranstaltungen zu kritisieren, die im Frieden sicher oft nur unter dem Vorwand eines sozialen Zweckes zu Orgien des Dilettantismus wurden. Was hier nach Zweck und Inhalt so oft nur Spielerei war, wurde im Kriege um so mehr zum Ernst, je mehr sich der Kreis der Unterstützungsbedürftigen erweiterte und je weniger Staat und Gemeinde in der Lage waren, diesen gehäuften Ansprüchen nachzukommen. So ist es zu verstehen, wenn der Zweck der Veranstalter dieser Wohltätigkeitskonzerte in erster Linie der war, möglichst viel Geld für ihre Schützlinge herauszuschlagen. Das haben auch die Veranstalter mit derselben Offenheit ausgesprochen, mit der sie oft erklärten, an die andere Seite der Frage, an die *Entschädigung der mitwirkenden Künstler* gar nicht gedacht zu haben.

Eine nicht scharf genug zu verurteilende Gedankenlosigkeit, die in alten Mißbräuchen wurzelt, an denen die Künstler selbst nicht ganz unschuldig sind. Auch ihre Sünden gegen sich und den ganzen Stand offen zu besprechen ist unsere Pflicht, wenn wir richtig helfen wollen. Denn wenn auch schon manche Gerechte zu uns gekommen sind, wir sehen noch recht viele Sünder vor dem Pförtlein, ohne daß sie alle Einlaß verlangten. Der erste Fehler ist auch auf dieser Seite die Gedankenlosigkeit. Sie denken, es müsse so sein, weil es immer so war. Und warum war es so? Weil man sich von den tausend „moralischen“ Rücksichten auf Freunde, Gönner, Vorgesetzte usw. nicht freimachen zu können glaubte, weil man oft den Wunsch hegte, es anders zu machen, aber eine ganz falsche Scheu vor den Dingen der Wirklichkeit, vor allem vor dem Geldpunkt empfand. Hier feste Abmachungen im Voraus zu treffen, das dünkte so manchem peinlich und unwürdig, der das Entwürdigende jener schweigenden Rücksichten nicht zu empfinden schien. Hier aber gilt der alte einfache Satz: „Jede Arbeit ist ihres Lohnes wert“; daß es sich hier um geistige oder künstlerische Arbeit handelt, sollte die Forderung jenes Satzes nicht mindern, sondern verstärken.

Große Künstler haben in dieser Frage mit dem nötigen nüchternen Sinn für die Wirklichkeit des Lebens, wie mit Freiheit und Selbstbewußtsein gedacht und gehandelt. *Paul Heyse* tat zu einer jungen angehenden Schriftstellerin den Ausspruch: „Wenn du morgen einen Sack voll Dublonen findest, so laß dennoch nie etwas auf eigene Kosten drucken! Ein geistiger Arbeiter, der für seine Arbeit noch bezahlt, statt daß er dafür bezahlt wird, schafft ungesunde Zustände. Einmal erfährt er nicht, was er wert ist, und außerdem schädigt er die Kollegen, die von ihrer Arbeit leben müssen.“

Diese trefflichen Worte berühren zugleich die zweite nicht minder wichtige Seite der Frage: wer sich in Bewertung seiner künstlerischen Arbeit scheu und unfrei zeigt, schädigt nicht nur sich, sondern seinen ganzen Stand.

Man hat gegen diese Sätze, die gewiß Binsenwahrheiten sind, aber doch nicht allgemein anerkannt wurden, für unseren besonderen Fall einige Einwendungen ethischer und materieller Art erhoben. Zunächst wies man auf die *patriotische Pflicht* des Künstlers hin. — Es ist ganz selbstverständlich, daß wir den Künstler nicht daran hindern wollen, zu tun, was ihm hier Herzensdrang ist. Seine Kunst soll Unglückliche erfreuen und erheben, verwundeten Soldaten ein paar schöne Stunden bereiten, ohne daß er hierfür eine Entschädigung annehmen wird, oder nach unseren Grundsätzen annehmen soll. Und wenn er bei einem öffentlichen Konzert zugunsten irgend eines Kriegszweckes zu den Sätzen unseres Mindesthonorars oder gar der bloßen Zeitentschädigung mitwirkt, so kann er es gleichwohl im Bewußtsein tun, auch hier seiner patriotischen Pflicht zu genügen. Die Verwendung des Honorars ist Sache des Künstlers. Will der Begüterte einem jener Zwecke etwas zuwenden, so mag er es tun. Verzichtet er aber auf jede Entschädigung, *so schädigt er minder gutgestellte Kollegen*.

Dann mußten wir den Einwand hören, der Künstler verdiene oft an seinen eigenen Konzerten auch nichts. Ich brauche hier nicht darauf einzugehen, inwieweit dies zutrifft. In vielen Fällen trifft es zweifellos zu — ich brauche auch nicht

[1] Obige Ausführungen von allgemeiner Tragweite sind dem „Jahresbericht“ entnommen, den der I. Vorsitzende des „*Wirtschaftlichen Bundes vortragender Künstler in München und Umgebung*“ jüngst in der Hauptversammlung des Bundes verlas. Obwohl im ersten Arbeitsjahre dieser Vereinigung mannigfache, nicht geringe Schwierigkeiten zu überwinden waren, gestalteten sich die Ergebnisse überaus günstig. Für Mitwirkung in Wohltätigkeits-Veranstaltungen konnten an „Honoraren“ 5100, an „Zeitentschädigungen“ 180 Mk. Münchner Künstlern ausbezahlt werden; dazu kommen noch „Bundesanteile“ in der Höhe von 1253 Mk., so daß im ganzen für Bundeszwecke 6533 Mk. eingingen. — Die Anzahl der Orte, in denen derartige Vereinigungen ins Leben gerufen werden, wächst zusehends: neuerdings erstanden solche in *Frankfurt* a. M., *Nürnberg*, *Breslau*. Man darf darauf rechnen, daß sie binnen kurzem in allen größeren und mittleren Städten Deutschlands ihre Wirksamkeit entfalten!

zu untersuchen, **warum** es so kommt. Der übermäßige Konkurrenzkampf, die Veranstaltung manches überflüssigen Konzerts, der Grund, warum auch Konzerte gegeben werden, die voraussichtlich nichts oder nur wenig einbringen werden, ist uns allen bekannt. Aber diese Konzerte bleiben doch mehr oder minder **freiwillige** Veranstaltungen des Künstlers! Etwas anderes ist es, wenn er zu Konzerten **herangezogen**, ja man kann bisweilen sagen, **gepreßt** wird. Auch der Maler, der oft für eine Ausstellung seiner Bilder noch Kosten aufwenden muß, weiß nicht, ob er etwas verkaufen wird, und doch haben sich auch die bildenden Künstler endlich dagegen gewehrt, daß sie Werke für Wohltätigkeitslotterien unentgeltlich hergeben oder ohne Entschädigung Plakate für wohltätige Zwecke zeichnen sollen. Ebenso wollen sich die Münchner Schriftstellerinnen, durch die Erfolge unseres Bundes ermutigt, zu einer Organisation nach unserem Muster zusammenschließen, die der Ausbeutung ihrer Kunst steuern soll.

Es war nicht überflüssig, hier wiederum den Grundgedanken unseres Bundes und seine Berechtigung hervorzuheben. Denn noch lange nach Gründung des Bundes haben wir immer wieder solche Einwürfe gehört, uns manchen weiteren ungerechten Vorwurf gefallen lassen müssen. Die Erhebung des bescheidenen Beitrags für unsere Bundeskasse ist gelegentlich als Räuberei bezeichnet worden, von privater Seite vernahm ich des öfteren die liebliche Drohung: Wenn eure Künstler Entschädigung verlangen, nehmen wir solche, die **umsonst** spielen.

Das sind für uns heitere Intermezzi, die uns nicht unserer Sache, noch weniger unserer Arbeit entfremden können.

Die kommende Zeit wird nicht leicht werden. Um so mehr ist es Pflicht der Künstler, zusammenzuhalten. Wir haben an die **Kunstfreunde** die Mahnung gerichtet, daran zu denken, daß nach **Paul Bekkers** treffenden Worten die Arbeit des Künstlers eine notwendige soziale Arbeit ist, notwendig im Sinne jeder Lebensentfaltung, die über die Forderungen der gröbsten Bedürfnisse hinausgeht, notwendig im Sinne der Gestaltung unseres persönlichen wie öffentlichen Lebens, der Betätigung in uns ruhender nach Entfaltung drängender Kräfte. „Der Künstler steht inmitten der Gesellschaft als am Werke der Gesamtheit unablässig Mitschaffender, eine nicht nebensächliche oder überzählige, sondern eine notwendige Arbeitskraft, sobald diese Gesamtheit weiß, was es heißt, Gesamtheit sein." —

Sache des Künstlers aber ist es, die Kunstfreunde von der Macht dieser Wahrheit zu überzeugen, Sache des Künstlers immer erneut so zu denken und zu handeln, wie er es sich und seinem Stande schuldig ist. Nur was wir selber glauben, glaubt man uns.

Miszellen zur Musikgeschichte.

Von Dr. Friedrich Behn, Direktorial-Assistent und Privatdozent.

I. Die Luren.

Mit den Luren ergeht es dem ernsten Forscher wie mit der Schlacht im Teutoburger Walde: beides gewiß überaus reizvolle und wichtige Themen, denen man aber doch gerne aus dem Wege geht. Denn beide Gebiete umgibt ein fast undurchdringlicher Wald von mehr oder weniger kühnen Hypothesen. Die Luren sind in den letzten Jahren geradezu zu einem Symbol pangermanistischer Propaganda herabgewürdigt. Es war an der Zeit, daß endlich eine Bresche gelegt wurde in die Hinderniszone von Unkraut, die das schöne alte Lurenproblem bis zur Unsichtbarkeit umschlossen hielt. Das ist geschehen in der Publikation des neuesten Lurenfundes auf deutschem Boden, der Bruchstücke von Daberkow in Pommern, durch Prof. Hubert Schmidt, Custos der vorgeschichtlichen Abteilung der Kgl. Museen in Berlin, in der „Prähistorischen Zeitschrift" Bd. VII. Auf streng wissenschaftlicher Grundlage ist hier die archäologische Stellung der Luren in formaler und technischer Entwicklung dargelegt. Die musikwissenschaftlichen Probleme sind durchweg ausgeschaltet und werden nur gelegentlich ohne Leidenschaft und ganz nüchtern, manchmal zu nüchtern gestreift. Was diese Luren zu den musikwissenschaftlichen Fragen, die sich an diese Instrumente knüpfen, beitragen, hat der Verfasser dieser Zeilen in einem kurzen Anhang entwickelt.

Mit Luren bezeichnet die Instrumentenkunde die großen bronzenen Hörner der mittleren und späteren Bronzezeit, die größten Fundstücke dieser Periode. Der Körper steigt in majestätischer Schwingung auf wie die Hörner des Stieres, die Stürze trägt eine rechtwinklig angesetzte Schallplatte. Die Entwicklungsgeschichte dieser Form liegt in einer lückenlosen Typenreihe nunmehr vor uns. Urform ist natürlich das Naturhorn, dessen Form sich auch in den entwickelten Stufen nicht verleugnet. Zuerst wurde das Naturhorn an Mund und Stürze mit metallenen Beschlägen versehen. Die fortschreitende Metalltechnik erlaubte dann bald die Herstellung des ganzen Instrumentes aus Bronze. Nun war man nicht mehr an die Einzelabmessungen des Stierhornes gebunden und konnte ein langes, dünnes Rohr herstellen zugunsten eines großen Gewinnes an Toninhalt. Dieses Grundgesetz des Instrumentenbaues muß den Nordgermanen der Bronzezeit also bekannt gewesen sein, wenn auch nur empirisch und ohne Formelberechnung. Die Drehung des Rohres aus der Ebene heraus ist von der Urform beibehalten; das Horn dieser Entwicklungsstufe hat zuweilen eine Tragkette und schon das flache Schallblech an der Stürze. Ich möchte wegen dieser beiden Eigenschaften allerdings solche Hörner noch nicht als Luren bezeichnen und im Gegensatz zu Hub. Schmidt wie bisher diesen Namen den vollentwickelten Stufen vorbehalten.

Die kurzen Hörner dieser eben beschriebenen Gruppe werden beim Spiel gerade nach vorn gerichtet, bei den größeren wurde das Rohr unter dem Arm gehalten, wie beim Waldhorn. Beide Haltungen sind auf einer gleichzeitigen Steinskulptur der Bronzezeit dargestellt, wo die Hörner bei einem gottesdienstlichen Akt verwendet werden.

Erst der nun folgenden Entwicklungsstufe gebührt der Name der Luren. Die Größe der Instrumente ist noch gesteigert. Die schräge Windung des Rohres ist auch hier noch die gleiche wie bei der Urform des Naturhornes. An der Unterseite der reichverzierten Schallscheibe der Stürze sind an kleinen Ringen längliche Klapperbleche angebracht, die beim starken Anblasen leise mitklirren. Interessant als ein Stück Atavismus ist die Zerlegung des Rohres in zwei ungleiche Teile, „Mundrohr" und „Schallrohr" nennt Hub. Schmidt sie treffend. Das ist zweifellos ein Rest aus der Frühzeit der Entwicklung und eine unverstandene Erinnerung an die metallenen Beschläge an Mundende und Stürze, die allmählich zusammengewachsen sind. Die beiden Rohrstücke der Lure greifen ineinander. Die seitliche Verdrehung der beiden Teile gegeneinander ist durch eine sinnreiche Vorrichtung vermieden: in dem einen ist ein Dreieck ausgespart, in das von der anderen Seite ein genau gleiches plastisches eingreift. Beide Rohre tragen horizontal gelegte, genau aufeinanderpassende Halbösen, durch diese faßt der Haken am unteren Ende der Tragkette, der obere ist an der Unterseite der Schallplatte eingehakt.

Nur eine Haltung der Lure ist möglich, wie sie unsere Abbildung zeigt. Das mächtige Instrument schwebt im leichten Gleichgewicht, das Rohr steigt hinter dem Kopfe des Bläsers steil auf und die Oeffnung ist nach vorne gerichtet.

Das **Mundstück** hat Kesselform und steht in der Mitte zwischen dem des Waldhornes und der Tenorposaune. Nur ganz wenige Exemplare haben einen leicht abgerundeten Wulst am Rande, das übliche ist eine scharf rechtwinklig angesetzte Scheibe von etwa 1 cm Breite, unseren heutigen Bläsern unsympathisch, da diese Scheibe beim Ansatz der höheren Töne scharf in die Lippen einschneidet. Das Mundstück ist mit dem „Mundrohr" aus einem Stück gegossen und nicht abnehmbar.

Die Luren, von denen bisher gegen 24 Stück bekannt sind, werden selten einzeln, durchweg paarweise gefunden, die zusammengehörigen Stücke in Größe, Form, Verzierung und Stimmung genau übereinstimmend, nur die Windung der Rohre ist dann einmal nach rechts, das andere Mal nach links gerichtet. Die Schlüsse, die sich aus dem paarweisen Vorkommen ergeben, werden in der folgenden Skizze behandelt werden müssen. Die Fundorte sind an weitaus erster Stelle die dänischen Inseln, dann Schweden und Norwegen, von Norddeutschland Pommern und Hannover, schließlich Irland. Die Luren lagen, soweit das beobachtet worden ist, in Mooren, denen die tadellose Erhaltung der Instrumente zu verdanken ist.

Die Stimmung der in untersuchbarem Zustande erhaltenen Luren ist verschieden, bisher sind festgestellt C, D, Es, E, G und G/Gis. Der Toninhalt beträgt 16—17 Töne ohne die Pedaltöne, die bei einigen dänischen Originalen festgestellt werden konnten. Wieviel dieser Töne die antiken Bläser imstande waren zu erzeugen, können wir natürlich nicht mehr mit Sicherheit angeben und sind auf Vermutungen und Rückschlüsse angewiesen. Die Leistungen der heutigen Bläser geben nur wenig Anhalt dafür, aber ich glaube im Gegensatz zu Hub. Schmidt, daß sie nicht etwa höher, sondern eher geringer sein mögen als die der alten Lurenbläser. Der heutige Bläser hat in den Ventilen des modernen Instrumentes eine große, gar nicht zu überschätzende Hilfe. Ehe die Ventile erfunden wurden, stand die Virtuosität der Bläser auf einer weit höheren Stufe als heute. Wir können das am besten an der Trompete verfolgen. Die Trompetensätze des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders der großen Tonwerke von Bach und Händel, sind der Schrecken unserer heutigen Bläser, sie bewegen sich vorwiegend in den ganz hohen Lagen, um die diatonische Tonreihe der dritten Oktave benutzen zu können. Die großen Schwierigkeiten dieser Stellen haben ja zu der Annahme besonderer „Bach-Trompeten" geführt, die zweifellos unbegründet ist, da wir über den Instrumentenbestand jener Zeit denn doch zu gut unterrichtet sind, als daß ein solches Instrument unserer Kenntnis hätte entgehen sollen. Die ganze Konstruktion der Luren läßt den Stand der musikalischen Kultur der Bronzezeit in so hellem Lichte erscheinen, daß man nicht wohl annehmen kann, diese Leute sollten sich an den paar Naturtönen der unteren Lagen haben genügen lassen. Wir glauben also doch, daß das technische Können der Lurenbläser hoch genug entwickelt war, um auch die höheren Lagen hervorbringen und ganze Melodien blasen zu können.

Mit den Luren ist besonders in den Kreisen des germanistischen Chauvinismus ein Kult von einer Innigkeit getrieben, die nur vom Marienkult des Mittelalters übertroffen werden kann. Vor dem Richterstuhl einer klaren wissenschaftlichen Kritik hält allerdings vieles davon nicht stand, das weitere Publikum aber ist meist nicht in der Lage, die Grenzen zwischen Wahrheit und Dichtung zu erkennen, zumal auch Männer der Wissenschaft mit klangvollem Namen an dem Lurenkult teilgenommen haben. Es ist nichts dagegen einzuwenden, daß von den dänischen Original-Luren in großer Zahl Nachbildungen hergestellt sind, die in anderer Technik ausgeführt sind, nämlich in getriebener Arbeit, während die Originale aus gegossener Bronze bestehen. Die Formen sind in diesen Nachbildungen jedenfalls mit aller wissenschaftlichen Genauigkeit gewahrt. Auch musikalisch ist diese technische Abweichung vollkommen belanglos, denn wir wissen ja jetzt durch F. Volbachs theoretische und praktische Untersuchungen, daß für Klangfarbe und Tonhöhe das Material des Körpers ohne jeden Einfluß ist: für die Tonhöhe bestimmend ist Größe und Gestalt der schwingenden Luftsäule im Innern des Instrumentes, für die Klangfarbe aber das Mundstück. Und hier beginnt die lange Reihe der Lurensünden. Der gewissenhafte Verfasser der Veröffentlichung über die hannoverschen Lurenreste kann die akustischen Grundgesetze und Volbachs Feststellungen unmöglich gekannt haben, wenn er schreibt, daß die von ihm veranlaßten Nachbildungen der Luren (in originaler Gußtechnik) ein abnehmbares Mundstück bekommen haben, um dem heutigen Bläser das Spielen zu erleichtern, doch wohl durch Aufsetzen des eigenen, modernen Mundstücks. Die Original-Luren hatten, wie schon gesagt, ein festes Mundstück, das abnehmbare begegnet im Altertum zuerst bei den Juden und zwar an den Trompeten des Tempeldienstes, den Chazozroth, die auf makkabäischen Münzen deutlich ein besonderes Mundstück haben. Auf einem etruskischen Wandgemälde bei Cervetri, das auch sonst sehr wertvolle musikgeschichtliche Darstellungen enthält, ist die kurze Trompete, Lituus, beidemal in gelber, das Mundstück in roter Farbe gegeben, ein deutlicher Hinweis auf verschiedenes Material. Die ersten konkreten Belege für ein besonderes, abnehmbares Mundstück aber haben wir erst aus römischer Zeit an den Blasinstrumenten des Heeres, der Tuba und des Cornu. Jene hatte Mundstücke aus Horn oder Knochen, dieses aus Bronze von sehr langer Form, die nicht wie bei uns in das Rohr eingeschoben, sondern aufgeschoben wurden. Besondere Mundstücke aus Blei verwendeten die Kelten an ihren Trompeten. Diese literarisch bezeugte Eigenart wird durch einen Originalfund bestätigt, allerdings nicht von keltischem, sondern von germanischem Boden, doch müssen germanische und keltische Musik sich sehr nahe gestanden haben. Es ist ein bronzener Lituus, der bei einem Bahnbau nahe Hannover zutage kam und heute in der Sammlung der Marienburg aufbewahrt wird. Das Stück ist von seinem ersten Besitzer nach der Auffindung sehr mißhandelt worden bei der Zusammenfügung der zerbrochenen Teilstücke. Dieser Lituus nun hat ein Mundstück aus Blei! Die Erklärung ist nicht so sehr schwer: die Trompete ist ziemlich sicher römischen Ursprungs und auf einem der tief in das freie Germanien hinein geführten Vorstöße der frührömischen Zeit dort verloren oder als Beutestück nach Hannover verschleppt; sein neuer Besitzer nun gab dem Instrument ein solches Mundstück, wie er es von den heimischen Trompeten her gewohnt war.


Eine Lure.

Will man eine Vorstellung gewinnen von dem wahren Klang einer Lure, so muß diese (oder eine gute Nachbildung) natürlich mit dem Originalmundstück angeblasen werden. Setzt man auf den Körper einer Lure aber das Mundstück einer Trompete oder Posaune, so ist es nichts anderes als Selbstbetrug, wenn man nun glaubt, eine Lure zu hören, denn der Klang ist dann genau der gleiche wie bei Trompete oder Posaune. Danach sind gewisse öffentliche Lurenaufführungen zu bewerten, auch dann, wenn Autoritäten der Altertumskunde oder Musikwissenschaft die Veranstalter sind.

Diese Veranstaltungen werden niemals aufhören und sollen es auch nicht, denn die bronzezeitlichen Luren sind selbstverständlich ganz einzigartige Reste einer Glanzperiode germanischer Vorzeit, aber man sollte unterscheiden lernen zwischen Vorführungen auf streng wissenschaftlicher Grundlage und solchen, bei denen die Luren mehr oder weniger Zugstücke

einer chauvinistischen Propaganda sind. Dazu wollen auch diese Zeilen ein weniges helfen. Es ist nur zu befürworten, wenn man unter sorgfältiger Beachtung der notwendigen wissenschaftlichen Voraussetzungen ein lebendiges Bild zu gewinnen sucht von der hoch entwickelten Musik unserer Vorfahren. Es ist daher sehr zu beklagen, daß heute nicht mehr wie früher alljährlich am Tage der Sommersonnenwende die echten alten Luren im Original vom Dache des National-Museums in Kopenhagen herab geblasen wurden, denn diese feierlichen Töne haben ein lebendiges Band gewoben von fernster Vergangenheit zur Gegenwart. Im Festspielhause in Bayreuth erscheinen im III. Akte der „Götterdämmerung" beim Einzug Gunthers und Brünnhildens auch Luren auf der Bühne, ohne jedoch geblasen zu werden. Dagegen ist nicht viel einzuwenden, wenn auch in der sonst der Völkerwanderungs- und Wikingerzeit entnommenen Ausstattung dieser Szene die bronzezeitlichen Instrumente doch etwas fremdartig anmuten. Hat doch auch ein dänischer Künstler einer Heimdall-Statue neben Waffen der Wikingerzeit die prachtvoll geschwungene Lure in die Hand gegeben. Man sollte solchen Fällen gegenüber den puristisch wissenschaftlichen Standpunkt nicht allzu scharf betonen und die künstlerische Freiheit gelten lassen. Ein wissenschaftlich getreues Bild der vorgeschichtlichen Musikkultur zu bieten, geben solche Kunstwerke ja auch nicht vor.

Neuerdings erscheinen die Luren, deren Schutzfrist ja längst abgelaufen ist, auch in neuzeitlichen Orchesterwerken. Die altgermanischen Kultinstrumente, die einst im heiligen Wald den hohen Germanengöttern dienten, im Konzertsaal und im Klangmeer eines modernen Orchesters!

Wiehmayers musikalische Rhythmik und Metrik.

Von Prof. C. E. R. Mueller (Dresden).

Es ist seit dem Erscheinen von Riemanns Werke „Musikalische Dynamik und Agogik" im Jahre 1884 gerade ein Menschenalter verflossen. Dieses Buch erregte viel Aufsehen und fand im allgemeinen großen Beifall. Es fehlte allerdings auch nicht an Stimmen, die Riemanns reformatorische Tätigkeit, die sich so ziemlich auf alle Gebiete der Musik erstreckt hat, heftig angriffen, und besonders scharf war der Angriff des der Musikwelt leider so früh entrissenen Bernhard Ziehn in Chicago. („Der Weise aus Großmehlra", Allgemeine Musikzeitung 1890; „Hugo Riemann und Bachs Unvollendete Fuge", A. M.-Z. 1895; „Ueber Dr. Hugo Riemanns Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert", A. M.-Z. 1900 usw.)

Auch ich habe mich in meinem erschöpfenden Aufsatze „Die Ausgaben des wohltemperierten Klaviers von Czerny bis Mugellini" (A. M.-Z., 39. Jahrgang, 1912, Nr. 36—39, nebst Nachtrag, 40. Jahrgang, 1913, Nr. 29/30) des näheren mit Riemanns Phrasierungslehre befaßt und zwar mit ganz entschiedener Ablehnung, nachdem ich erst sehr dafür eingenommen war, jedoch allmählich sie als Irrlehre erkannte.

Auf der letzten Seite des oben genannten Werkes schreibt Riemann: „Es sei mir ferne, zu wähnen, daß ich etwas vollkommenes oder erschöpfendes geleistet hätte — wenn ein solches Resultat überall unerreichbar ist, so gewiß erst recht auf einem bisher so vernachlässigten Gebiete. Wenn ich nur kräftig anregend wirke, so wird mir das eine völlig genügende Befriedigung gewähren, auch wenn nach mir andere kommen sollten, welche meine Aufstellungen rektifizieren oder widerlegen. Das Fundament, auf welchem ich baute, wird, denke ich, einem kräftigen Anprall zu trotzen vermögen; ich fürchte nicht, daß es gelingen wird, die Akzentuationstheorie gegenüber meiner Theorie der durchgehenden Schattierungen aufrecht zu erhalten, und auch dem weiteren Umsichgreifen der volltaktigen Auffassung hoffe ich einen kräftigen Damm entgegengestellt zu haben. Wenn aber diese beiden Pfeiler meines Baues bestehen bleiben, so werde ich nicht umsonst gearbeitet haben."

Ein „anderer" ist erschienen und „diese beiden Pfeiler" verschwinden in den tosenden Fluten des mit strengster Logik und unwiderstehlicher Wucht ausgeführten „Anpralls": Der Angreifer ist Theodor Wiehmayer, Professor am Stuttgarter Konservatorium, die Waffe ist „Musikalische Rhythmik und Metrik" (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg).[1]

Es mag gleich hier gesagt werden, daß nach meiner Meinung kein denkender, vorurteilsfreier Musiker nach gründlichem Studium dieses Werkes, nach einem gewissenhaften Vergleiche mit Riemanns Buche dem letzteren noch mehr als einen vorübergehenden und nun glücklicherweise vorübergegangenen Wert beilegen kann. Dieses streng und scharf scheinende Urteil nun des näheren zu begründen, ist der Zweck dieses Aufsatzes. Es ist merkwürdig, wie groß der Unterschied dieser zwei Werke sich schon im Aeußerlichen, in der Sprache zeigt. Riemann vertritt den deutschen Gelehrten, der in seinem „humanistischen", dabei aber wegen der entsetzlichen Vernachlässigung der Muttersprache geradezu „inhuman" zu nennenden Gymnasium alles mögliche, viel Latein und Griechisch, nur herzlich wenig Deutsch gelernt hat. Er bringt es wirklich fertig, in der Widmung — sie nimmt eine Seite ein — an die zwanzig überflüssige Fremdwörter zu gebrauchen, mehrere sogar wiederholt. Ebenso im Schlußabschnitte fünfunddreißig Fremdwörter, mehrere wiederholt!

Wiehmayer ist zwar in dem Punkte auch nicht ganz frei, aber, im Vergleiche mit Riemann, der auf Stelzen gebückt herumstolziert, geht er gerade und auf seinen Füßen, oder, um mich wie Shakespeare auszudrücken, „er spricht wie ein menschliches Wesen", natürlich und nicht gespreizt.

Riemann hat mit seiner „Musikalischen Syntaxis die Erfahrung gemacht, daß die Musiker das Griechische nicht lieben". Er dürfte seitdem die weitere Erfahrung gemacht haben, daß sie das Kauderwelsch der Gelehrten ebensowenig lieben und daß ihnen ihr „geliebtes Deutsch", aber unvermischt mit Fremdwörtern, also rein, gerade gut genug ist.

Zu den Aeußerlichkeiten gehört auch, daß Riemann dem „starren Schematismus", der graphischen Darstellung der an-, in- und abbetonten Motive, von den 269 Oktavseiten seines Werkes mindestens 115 widmet; Wiehmayers Buch enthält 242 Seiten Text und von diesen beansprucht die graphische Darstellung der Taktarten, Klangfüße, Metren, Phrasen etwa 7—10!

Dagegen widmet Wiehmayer der Anführung von Belegen aus Tonwerken beträchtlichen Raum (diese zahlreichen Belege sind fast druckfehlerfrei); er gibt uns eine übersichtliche Darstellung der Entwickelung der Tonwerke aus den kleinsten Bildungen, die eine Verwandtschaft mit den Zellen der Naturwissenschaften haben; er gibt uns in der Tat eine Formenlehre im Kleinen. Dem, der die kleinen Formen, d. h. die liedmäßigen Formen, bewältigt, bieten bekanntlich die größeren, wie Rondo- oder Sonatenform, keine Schwierigkeiten mehr.

Nach diesen wichtigen einleitenden Bemerkungen gehen wir nun über zur näheren Besprechung des Werkes.

Wiehmayers Vorwort beginnt mit der Anführung des Anfangs von Rud. Westphals Vorwort zu seinen im Jahre 1872 veröffentlichten „Elementen des musikalischen Rhythmus". Westphal wiederum führt den alten trefflichen Musiktheoretiker Mattheson an, der schon vor fast anderthalb hundert Jahren klagte, wie wenig die Komponisten die Kraft „des Rhythmi in der melodischen Setzkunst gewürdigt hätten, daß sie in diesem Stücke sowohl als in vielen andern nicht weniger wichtigen Dingen der melodischen Wissenschaft

[1] Zusatz der Schr. Da die Ausführungen Prof. Muellers nicht gerade eine Kritik darstellen, wie wir sie erwarteten und der hervorragende Wert von Wiehmayers Buch sie verlangt, so werden wir demnächst eine kürzere kritische Beurteilung der Arbeit folgen lassen.

mit ihrer ganzen Uebung noch nichts mehr erhalten, als einen verwirrten oder undeutlichen Begriff, keine Kunstform". So geht dieselbe Klage weiter und zieht sich in dem folgenden halben Jahrhundert, das noch viele mehr oder minder umfangreiche Werke brachte (von Westphal, Lussy und Riemann), bis in die Gegenwart, ohne daß die Frage, ob sich die Verhältnisse nunmehr gebessert haben, wirklich bejahend beantwortet werden könnte.

Es ist den Hauptvertretern der neuen metrischen Forschung, Westphal und Riemann, nicht gelungen, allgemein gültige Grundsätze für den Ausbau der musikalischen Metrik aufzustellen, ebensowenig haben sie es vermocht, eine wenn auch nur schwach bemerkbare Klärung in den wichtigsten Punkten dieser Lehre herbeizuführen. Die Unsicherheit auf diesem Gebiete besteht nach wie vor und ist vielleicht größer denn je zuvor.

In den Fragen der Phrasierung, der Artikulation, der Takt- und Motivlehre, des Periodenbaues, der Auftakt- und Schwerpunktbestimmung usw. gehen die Meinungen dermaßen auseinander, daß eine Lösung der Widersprüche unter den gegebenen Verhältnissen kaum denkbar erscheint. Die Ursachen an diesem Tiefstand liegen in den Werken der genannten Verfasser. Westphal veröffentlichte im Jahre 1880 ein zweites Werk „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach", worin er des weiteren versuchte, der musikalischen Rhythmik in den Formen der griechischen Poesie eine feste Grundlage zu geben und die Allgemeingültigkeit der Rhythmuslehre des Aristoxenos auch für die moderne Musik nachzuweisen. Leider war Westphal musikalisch nicht gründlich genug ausgebildet, um die Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung mit Erfolg auf die Praxis zu übertragen. Riemann andererseits verläßt den Boden der sogenannten alten Akzenttheorie und stellt ihr in seiner „Musikalischen Dynamik und Agogik" die Lehre von der „Abschattierung der Tonstärke" gegenüber, indem er das Crescendo und Diminuendo als die „eigentlichen natürlichen Formen aller Tonverbindung" betrachtet. Es liegt Wiehmayer fern, Riemanns Verdienst zu bestreiten, auf die Gefahr der handwerksmäßigen Akzentuierung und auf die Bedeutung des auftaktigen Lesens immer und immer wieder hingewiesen zu haben. Anderseits wirft er Riemann vor, durch seine fast überall anzuwendende „Abbetonung" (d. h. die Motive mit dem stärksten Tone enden zu lassen, im Gegensatze zu den anbetonten, die mit dem stärksten Tone beginnen), ferner durch die fixe Idee der immer anzuwendenden und auf alle Weise herauszuklügelnden achttaktigen Periode „der immer mehr um sich greifenden Unklarheit und Verwirrung in den Hauptfragen der musikalischen Metrik noch erheblichen Vorschub geleistet zu haben". So zeigt nun Wiehmayer, daß „die umfassendste Gelehrsamkeit nicht zum Ziele führt, wenn sie nicht durch einen sicheren musikalischen Sprachinstinkt gestützt und geleitet wird".

Da nun nach Wiehmayer die Frage der musikalischen Metrik trotz wiederholter Versuche von der wissenschaftlichen Seite nicht gelöst worden ist, so sucht er sie auf einem anderen Wege zu lösen und statt eines Zusammenwirkens von überwiegenden wissenschaftlichen und entsprechend geringeren musikalischen Qualitäten die entgegengesetzte Mischung zu versuchen.

Einige Worte über die sogenannte alte Akzentlehre. Daß diese wohl geeignet ist, dem System der Metrik als Fundament zu dienen, braucht wohl nicht erst aus Moritz Hauptmanns bekanntem Buche: „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (1853) nachgewiesen zu werden. Es ist wahr, sie ist zeitweise in Verruf gekommen; die Verantwortung dafür fällt aber auf einige ihrer älteren Vertreter zurück, die den tieferen Sinn dieser Lehre nicht richtig erfaßt und daher in ihrer Anwendung die gegebenen Grenzen überschritten haben.

Wenn z. B. Theoretiker wie A. B. Marx und Dr. Ad. Kullak in ihren Erklärungen so weit gehen, kleine Notenwerte wie Achtel, Sechzehntel und Zweiunddreißigstel mit den verschiedenen Gewichtsstufen versehen als Beispiele anzuführen, so läuft das lediglich auf eine Spielerei hinaus, die zum Ausgangspunkt der ärgsten Mißverständnisse geworden ist.

Es stehen einem die Haare zu Berge, wenn man daran denkt, daß irgend ein musikalischer Mensch es unternehmen sollte, die nun von Marx in seiner „Allgemeinen Musiklehre" gegebene Darstellung des metrischen Akzentschemas praktisch auszuführen. Aber schon Marx sagt im weiteren Verlaufe: „Uebrigens ist die oben gebrauchte Bezeichnung der Akzente nicht in buchstäblicher Schärfe zu verstehen, so daß etwa die Akzentnoten in zwei- oder dreifacher Stärke heraussträten. In der Regel verfließt vielmehr der Stärkemoment allmählich in den niederen Stärkegrad; es ist ein Ausschallen, das sowohl in den kleineren und untergeordneteren Partien, wie in den großen statt hat." Riemann sagt (S. 249): „Es wird denen, die meiner Darstellung aufmerksam gefolgt sind, nicht entgangen sein, daß alle die Zeitpunkte, welche die alte Lehre der Metrik akzentuiert, sich in der Tat als bedeutsamere, gewichtigere erweisen; trotzdem bleibt aber zwischen den Ergebnissen beider Theorien ein tief einschneidender Unterschied bestehen, nämlich die einer lebenswarmen Gestaltung unentbehrliche Variabilität der dynamischen Werte in meiner und die starre Stabilität derselben in der alten Lehre. Daß die alte Akzentlehre einen halbwegs brauchbaren Kern enthält, ist selbstverständlich; denn sonst hätte sie sich unmöglich so lange Zeit halten können." Und nun kommt die Hauptsache. In seinem Wahne, „daß die in der traditionellen Lehre der Metrik so nebensächlich behandelte Abbetonung tatsächlich eine sehr bevorzugte Form der Auffassung ist, während die fast allein berücksichtigte Anbetonung nur in den seltensten Fällen wirklich zur Geltung kommt," (Riemann S. 98 seiner Dynamik und Agogik) übersieht Riemann, „daß wir Theoretiker neben der metrischen Akzentuierung noch eine andere, die sogenannte deklamatorische Akzentuierung gelten ließen und daß sie eine buchstäbliche Ausführung der obigen Vorschriften gar nicht forderten". Wiehmayer führt die betreffende Stelle aus Adolf Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels" an. Dann fährt er fort: „Im Lichte dieser Erklärung betrachtet, erweist sich die Verurteilung und Verwerfung der Akzentlehre durch Riemann als ein Vorgehen, das jeglicher Begründung entbehrt. Mehr als ein „Gerippe ohne Fleisch und Blut" hat das metrische Akzentschema nie vorstellen wollen, weder in der Musik noch in der Poesie. Darüber war schon der geniale Theoretiker Moritz Hauptmann völlig im klaren. Das hätte füglich auch Riemann klar sein können. — Die alte Akzenttheorie hat allerdings nur dann Sinn und Berechtigung, wenn sich die Anwendung ihrer verschieden abgestuften Akzente ausschließlich auf die als metrische Einheiten erkannten (den poetischen Versfüßen entsprechenden) einzelnen Taktteile beschränkt und dabei klar erfaßt wird, daß das ganze System der Akzentuierung gleichbedeutend ist mit dem „Skandieren" von Versen, zum Zwecke der besseren Einprägung einer beliebigen metrischen Folge oder Ordnung, daß es, um mit Moritz Hauptmann zu reden, lediglich ein Skelett, ein Knochengerüst vorstellt, um welches das Weiche, dem das Leben innewohnt, sich bildet, in rundenden in sich selbst übergehenden Formen [1]."

Nach diesen äußerst wichtigen Auseinandersetzungen mit Riemann, die sich in dem Vorwort von acht Seiten vorfinden, können wir uns bezüglich der Würdigung des Inhalts der sieben Kapitel des Buches kurz fassen, als sich meinem kritischen Auge auch nicht der kleinste Anhaltepunkt oder Grund für

---

[1] Riemann läßt die Anhänger der Akzenttheorie ruhig auf dem Standpunkt des Quartaners stehen, der sich mühsam die Hexameter an den Fingern abzählt, während er der Vortragsweise etwa eines Ludwig Wüllner huldigt. Riemann kämpft gleichsam als zweiter Don Quichote mit Windmühlen, in welcher Auffassung dann „seinen wackeren Bundesgenossen" die Rolle des Sancho Pansa zufiele.

Tadel oder Meinungsverschiedenheit bietet, so daß ich, offen gestanden, stolz sein würde, könnte ich mich rühmen, der Verfasser des Werkes zu sein.

In der Einleitung wird darauf hingewiesen, daß Musik und Poesie Schwesterkünste sind, die nach Lessing „die Natur nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheine". Nach Westphal „war der erste Anfang der Poesie zugleich der erste Anfang der Musik". Das enge Band, das die beiden noch heute verknüpft, ist so alt, wie die Künste selber. Mithin ist es ganz natürlich, wenn „in einer Lehre der musikalischen Rhythmik und Metrik die Tatsache der engen Zusammengehörigkeit beider Künste zum Ausgangspunkt genommen wird".

Diese wichtige Erkenntnis war bestimmend für die Anlage des ganzen Werkes, dessen sieben Kapitel die folgenden Ueberschriften tragen: 1. Abriß der Verslehre, 2. Der musikalische Versfuß, 3. Rhythmus und Metrum, 4. Der Takt, 5. Die Phrase, 6. Das Motiv, 7. Satzgruppe und Periode.

Es macht dem Freunde der Wahrheit große Freude, dem einfachen (der Lateiner sagt: Einfachheit ist das Kennzeichen der Wahrheit), dem streng logischen Vorgehen Wiehmayers zu folgen. Da fügt sich Quader an Quader, verbunden durch den Mörtel strenger Folgerichtigkeit, bis sich ein Gebäude von der Festigkeit und Pracht, dem Palazzo Pitti in Florenz vergleichbar, oder auch dem Walhall des Rheingolds, vor uns erhebt. Die im letzten Abschnitte (§ 66) gegebene, ebenso einfache wie sinnreiche und erschöpfende Zifferschrift für die metrische Analyse setzt diesem außerordentlichen Werke dieses außerordentlichen Denkers, Forschers und Finders die Krone auf.

Wie schade, daß Hans von Bülow so früh sterben mußte! Wie gerne würde er bei Wiehmayer die Patenstelle übernommen haben, um die sich Riemann (s. meinen oben angeführten Bach-Aufsatz) vergeblich bemühte[1].

In diesen drei Kriegsjahren sind mir drei bedeutende neue Werke unter die Augen gekommen:

1. Georg Kinskys „Katalog des musikhistorischen Museums von Wilhelm Heger in Köln",
2. Paul Bekkers „Das deutsche Musikleben" und
3. das größte der drei, die „Musikalische Rhythmik und Metrik" von Theodor Wiehmayer.

Hermann Joseph Abert.

Von Dr. Hans Niedecken (im Felde).

Hermann Joseph Abert ist am 25. März 1871 als Sohn des Hofkapellmeisters und Komponisten Joseph Abert zu Stuttgart geboren und besuchte von 1879—1889 das dortige humanistische Gymnasium. Eine leichte Fassungsgabe ermöglichte es ihm, sich während dieser zehn Jahre auch noch auf dem Stuttgarter Konservatorium unter Rein und G. Linder im Klavierspiel, und unter K. Götschius in der musikalischen Theorie vollständig auszubilden, auch vermittelte ihm die Tätigkeit seines Vaters, der seine musikalischen Studien ständig überwachte, die ununterbrochene Bekanntschaft mit der klassischen und zeitgenössischen Oper und Instrumentalmusik. Nach Absolvierung der Reifeprüfung und des Einjährigendienstes bezog er die Universität Tübingen, um klassische Philologie zu studieren, blieb aber daneben seinen musikalischen Neigungen treu und ist z. B. in den Akademischen Musikvereinskonzerten unter E. Kauffmann öfters als Pianist aufgetreten. Seine Absicht, sich ganz der Musik zu widmen, wurde zunächst durch den Vater durchkreuzt, der auf einen Abschluß der akademischen Studien durch ein Staatsexamen drang. So bestand Abert 1895 und 1896 die beiden Teile der humanistischen Professoratsprüfung. Während seiner philologischen Studien aber, bei denen vor allem Otto Crusius Einfluß auf ihn gewann, wandte er sich mehr und mehr der an Problemen überreichen antiken Musik zu, die damals gerade durch die Auffindung der delphischen Apollohymnen die Aufmerksamkeit der gelehrten Welt auf sich zog. Die Frucht dieser Forschungen war die später, 1899 bei Breitkopf & Härtel erschienene „Lehre vom Ethos in der griechischen Musik", Aberts Erstlingswerk, mit dem er 1897 in Tübingen unter Crusius zum Dr. phil. promovierte. Jetzt erhielt er die väterliche Einwilligung zum Studium der ihm während der Universitätsjahre immer vertrauter gewordenen Musikwissenschaft. Ende 1897 bezog er die Universität Berlin und studierte daselbst bis 1901 unter O. Fleischer und M. Friedländer. Neben antiken und mittelalterlichen Forschungen faßte er in der neueren Musik Fuß mit Untersuchungen über die Klaviermusik R. Schumanns, die 1903 zu einer Biographie dieses Meisters erweitert wurde (2. Aufl. 1910). Mit einer zweiten größeren Schrift „Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen" (erschienen 1906) habilitierte er sich 1902 als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Halle a. d. S. Ein neues Gebiet erschloß sich ihm durch den Auftrag, für das große württembergische Sammelwerk „Herzog Karl Eugen und seine Zeit" den musikalischen Teil zu bearbeiten, der im 7. Heft erschien. Seitdem ist die Geschichte der Oper eines seiner Hauptforschungsgebiete geblieben, von entscheidendem Einfluß auf ihn wurden dabei die Persönlichkeit und die Arbeiten Hermann Kretzschmars. Auf verschiedenen größeren Reisen nach Italien sammelte er ein umfangreiches Material und als erste Frucht dieser Studien erschien 1908 sein großes Werk über den Neapolitaner N. Jommelli, der erste Versuch einer ausführlichen Würdigung dieser lange geschmähten und doch für Gluck und Mozart so wichtigen Kunst. Daneben gab A. N. Jommellis „Fetonte", C. Pallavicinos „Gierusalemme liberata", dramatische Ballette von J. J. Rudolph und Fl. Deller in den Denkmälern deutscher Tonkunst, sowie Pergolesis „Serva padrona" in der italienischen Urgestalt im Münchner Wunderhorn-Verlag heraus, alle diese Werke mit Einleitung, ausgesetztem Cembalopart und deutscher Uebersetzung. Daneben ruhten auch die antiken Musikstudien nicht: Abert ist Mitarbeiter an Pauly-Wissowas Realencyklopädie des klassischen Altertums und Bursians Jahresberichten über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft.

1905 verheiratete sich Abert mit der Tochter des bekannten Hallenser klassischen Philologen W. Dittenberger, wurde 1908 ordentlicher Honorarprofessor und erhielt 1909 den neu begründeten Lehrstuhl an der Universität Halle und 1911 die Leitung des neuen musikwissenschaftlichen Seminars, auch untersteht ihm die 1909 gegründete mit der Universität verbundene Kirchenmusikbibliothek der Provinz Sachsen. 1906 begründete er nach dem Vorbild Leipzig ein Collegium musicum. 1909 wurde er in die Preußische Musikhistorische Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst als Leiter der Opern- und Oratoriengruppe berufen, auch gehört er der Kommission zur Herausgabe der „Corpus scriptorum de musica" an. In neuester Zeit beschäftigte er sich besonders mit der von den bayrischen und österreichischen Denkmälerkommissionen geplanten Ausgabe der Werke Glucks und hat die „Nozze d'Ercole e d'Ebe" und den „Orfeo" (in der italienischen Urfassung, mit Cembalopart und deutscher Uebersetzung) bereits neu herausgegeben, die italienische „Alceste" wird demnächst folgen. Auch redigiert er seit 1913 im Auftrag der Gluck-Gesellschaft das Gluck-Jahrbuch. An kleineren Gelegenheitsarbeiten, zu denen eine stattliche Reihe einzelner Aufsätze zählt, seien genannt die „Geschichte der Robert-Franz-Singakademie zu Halle" (1908) und die Biographie seines Vaters 1916, die er während seiner Tätigkeit

---

[1] Bülow fertigte den in diesem Falle mit bescheidener Aufdringlichkeit auftretenden Diktator und Reformator, der ihm doch seine Beethoven-Ausgabe gewidmet hatte, mit feiner Ironie ab, wie er ihm ja auch mitgeteilt hatte, er (Riemann) wohne ihm zu sehr in der Bogenstraße, eine Anspielung auf die endlosen Bogen in Riemanns Ausgaben und zugleich auf dessen Wohnung in Hamburg.

im Heeresdienst als Hauptmann d. L. verfaßte. Praktisch ist Abert hauptsächlich als Leiter der Festspiele im Goethetheater zu Lauchstedt hervorgetreten, namentlich bei den Aufführungen der „Serva padrona" (1910) und des „Orpheus" (1914).

Aberts Spezialgebiete sind neben der antiken Musik die Geschichte der musikalischen Aesthetik, der protestantischen Kirchenmusik und der Oper, doch umfassen seine Vorlesungen die gesamte Musikgeschichte bis auf R. Wagner. Seine einstündigen Publika behandeln meist das Schaffen eines bestimmten Meisters; in den Uebungen des Seminars werden teils ältere Notationen entziffert, teils Themen aus der neueren Musikgeschichte an der Hand schriftlicher Arbeiten der Mitglieder behandelt.

Der Ueberblick über die Arbeiten Hermann Aberts läßt die Vielseitigkeit und den Fleiß seines Schaffens erkennen. Um ihm aber ganz gerecht zu werden, muß man ihn als Dozenten, als Lehrer und Menschen betrachten. Alle, die einmal einen Vortrag Aberts gehört haben, einerlei ob er über die Weisen der Minnesänger oder das Schaffen von Richard Strauß — eine bei Gelehrten übrigens seltene Weite der Interessen — spricht, kennen seine klare Disposition der Anlage, den Aufbau des Ganzen. Die Strenge gegen sich selbst, mit der alle seine Kollegs ausgearbeitet sind, empfinden seine Hörer dankbarst. Der Stoff ist geordnet, das Wesentliche klar über das weniger Bedeutende herausgestellt, die Entwicklung in ihrer Folge greifbar plastisch gezeigt. Jedoch beschränkt sich Abert nicht etwa auf eine nüchterne Aneinanderreihung von Tatsachen. Selbst die trockenste Materie weiß er schmackhaft werden zu lassen, da er jede Periode des musikgeschichtlichen Geschehens auf dem allgemein kulturellen Hintergrund ihrer Zeit erstehen läßt. Musikgeschichte ist ihm eben keine tote Tatsachenaufzählung, sondern das Verstehen der Entwicklung lebenswarmer künstlerischer Erscheinungen. Eine besondere Freude für seine Hörer sind stets seine Analysen musikalischer Kunstwerke, die weder nüchtern formal und musiktheoretisch trocken ein Werk sezieren, noch in ausschweifender Hermeneutik unhaltbare Phantasien errichten, sondern in feiner Einfühlung den poetischen Gehalt des Stückes in schlichten dichterischen Gleichnissen auslegt. Es erhöht dazu noch wesentlich die Freude an seinen Vorlesungen, daß Abert seine Darlegungen durch technisch einwandfreie und künstlerisch ausgeführte Erläuterungen am Klavier unterstützt.



Hermann Joseph Abert.

Weit persönlicher als in den Kollegs wirkt Abert naturgemäß in seinen Uebungen. Hier tritt seine ungewöhnlich pädagogische Natur besonders in die Erscheinung. Er hat ein Verständnis für das Chaos der Anschauungen und des vermeintlichen Wissens der frühen Semester und gibt einem Jeden entsprechend seiner Veranlagung die Mittel und Wege an die Hand, sich ein Bild von der Entwicklung des Ganzen zu machen. Er weiß einen Jeden für einen bestimmten Stoff zu interessieren und lehrt Jeden, der bereit dazu ist, zu arbeiten. Das ist für den Schüler gar nicht immer so ganz leicht. Aesthetisch angehauchte Konservatoristengemüter, die in der Musikwissenschaft schnüffelnd eine angenehme Erweiterung ihres seichten Kunstgeschwätzes zu finden hoffen, werden gründlich und mit gut schwäbischer Deutlichkeit zurechtgewiesen. Dadurch weiß Abert seinem Schülerkreis schädliche Elemente fernzuhalten. Wer aber einmal seinen unklaren Wünschen und leeren Schwärmereien entsagt hat, und den Segen einer strengen Arbeit am eigenen Leibe erfahren durfte, der findet in Abert jederzeit auch den hilfsbereiten Berater. Für seine Schüler hat er immer Zeit, sei es, daß er dessen Gedankengänge mit ihm wie ein älterer Freund bespricht, oder in fremden Archiven mit seinem großen Erfahrungsschatz hilft oder seine eigene höchst wertvolle und reichhaltige Bibliothek bereitwilligst zur Verfügung stellt. Wenn man ihm erst durch irgend eine Arbeit nahegekommen ist, dann darf man auch in allen menschlichen Fragen voller Vertrauen zu seinem Lehrer kommen. Seine große Reife, sein goldner Humor — den ganzen Busch kennt Abert auswendig — und vor allem seine große menschliche Güte lassen ihn auch bei Menschen, die ihm nahegekommen sind, Jugendtorheiten und kleine Schwächen verstehen und entschuldigen.

Den stärksten Einfluß übt Hermann Abert jedoch als akademischer Lehrer. Ihm ist es ein Bedürfnis, mit seinen Studenten zusammen zu sein, die ihrerseits ihn mit größter Liebe verehren. Dieses ideale Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler wird besonders noch durch die Einrichtung des Collegium musicum wachgehalten. Einmal wöchentlich versammeln sich Studenten und Studentinnen mit Geigen, Bratschen und Celli, um Musik zu treiben. Da kommen alle Epochen der Musikgeschichte und ihre Meister zu Wort, wie überhaupt die parteilose künstlerische Weitherzigkeit Aberts großer Vorzug ist. Diese Einrichtung existiert auch an anderen Universitäten, aber nirgends in dem engen herzlichen Zusammensein wie in Halle. Hier, in einer mittelgroßen Universitätsstadt, hat man wirklich noch Zeit zu solchem Musizieren, und die Fülle der Ablenkungen reißt nicht das Ensemble auseinander. Einen krönenden Abschluß erfährt dieses gemeinsame Musizieren alljährlich, den kein Student, der das Glück hatte, mit dabei zu sein, je vergessen wird. Da sammelt sich an einem lauen Sommerabend das kleine Orchester unten am Saalestrand, besteigt einen mit Blumengeranke und bunten Laternen geschmückten Kahn. Langsam gleitet er die Saale hinunter. Dann schwingt Abert seinen Taktstock und es erklingt eine liebliche Kassation der Wiener Vorklassiker. An einer kleinen Insel legt der Nachen an. Unter einer weiten Linde stellt man sich noch einmal auf, um bei Fackelschein Mozarts kleine Nachtmusik zu spielen. Dann geht's zur Heimfahrt. Daß es den Musikanten dabei an köstlichem Bier nicht fehlt, versteht sich wohl von selbst, und für manche andere Genüsse noch sorgt des Meisters liebenswürdige Gattin.

* * *

Mit der Erinnerung an solche glückliche Abende fährt dann der Student in die Ferien und gedenkt dankbarst seines Lehrers, Hermann Abert, der nicht nur ein Gelehrter von umfassendem reichem Wissen, sondern auch feinverstehender Künstler und Mensch von großer Herzensgüte, also eine große Persönlichkeit ist.

Ueber den Begriff „Form“.

Von Dr. Hugo Holle.

In Heft 23 der Neuen Musik-Zeitung predigt ein „Laie“ (der berühmte Laie!) gegen die „ungewohnte Ausdehnung eines gewohnten Wortes“, gegen die vieldeutige Verwendung des Wörtchens „Form“ im musikalischen Sprachgebrauch. Er macht sich in ein paar Vergleichen lustig über die Art, in der Paul Bekker in seinem „deutschen Musikleben“ das Wort in mannigfacher Bedeutung anführt. Ohne hier auf Bekkers Werk einzugehen, möchte ich zur Sache selbst einiges sagen, weil meiner Meinung nach tatsächlich in der Art, wie mit dem Begriff „Form“ verfahren wird, ein Mißstand vorliegt. Dem praktischen Musiker wird das zunächst nicht so bedenklich erscheinen, da er es meist mit bestimmten Beispielen zu tun hat. Anders aber steht es mit dem Formbegriff in dem weitverzweigten Gebiet der musikalischen Aesthetik. Keine Kunstästhetik hat es so schwer wie sie, sich in faßbaren Begriffen zu äußern; daraus ergibt sich aber das Verhängnis, das eine vieldeutige Verwendung des Wortes „Form“ mit sich bringt. Ich erinnere zunächst an den ewigen Streit um Inhalts- oder Formästhetik. Läßt sich überhaupt Inhalt und Form in unserer Kunst begrifflich streng scheiden, da doch jeder musikalische Gedanke sich nur in einer Form äußern kann, da eines das andere bedingt, in ursächlichem Zusammenhange mit dem andern steht — nicht ein bloßes Nebeneinander ist wie Wasser und Topf als Inhalt und Form?

Wer sich einmal näher mit ästhetischen Schriften verschiedenster Richtung befaßt, wird bald bemerken, welch vielgewandter, biegsamer Helfer das Wörtchen „Form“ ist. Viel Tinte und Papier und somit viel Scharfsinn wäre erspart worden, hätte man sich bei den Parteien hie Inhalt, hie Form (und nicht nur bei diesen) erst einmal — was aber leider nicht so einfach zu sein scheint —, geeinigt; dann würde nicht der eine Aesthetiker als Inhalt bezeichnen, was der andere Form nennt, man hätte Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch Schönen“ nicht so übermäßig böswillig abgekanzelt und Busonis Improvisationen („Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst“) hätten nicht so viel unnötigen Staub aufgewirbelt. Wie vielseitig der Begriff Form allein schon in dem festumrissenen Sinne der musikalischen Formenlehre ist, mag ein Beispiel, der 1. Satz der c moll-Symphonie Beethovens, kurz zeigen. Als „Urform“ haben wir da zunächst das berühmte, pochende „Thema“ auf vier Tönen (g′ g′ g′ es′); aus dieser kleinsten Form entwickelt sich die nächst höhere, die „Periode“ (die ja als formgestaltend besonders im Lied hervortritt), aus ihr wiederum zusammenfassend der 1. Satz in „Sonatenform“, der seinerseits mit drei anderen Sätzen der Symphonie die „Form“ (als Zyklenform) gibt. Die drei anderen Sätze selbst wieder haben ihre eigene Form, mag sie nun bei einer Symphonie Liedform, Rondoform, Variationenform, bei der Suite eine der alten Tanzformen sein. Alle diese unter sich verschiedenen Formen sind ästhetisch deshalb leicht unter dem einfachen Begriff „Form“ zu fassen, weil sie alle „Bauformen“ sind, aus denen sich rein äußerlich ein Werk aufbaut. Während aber gleichgeordnete Formen wie Sonatenform, Rondo-, Variationen-, Liedform usw. im Gebrauch sprachlich unterschieden werden, wird das mit den sich überordnenden Formen (Thema als „Urform“ — „Satzform“ — „Zyklenform“) meist nicht getan; so kann z. B. die Sonatenform „Satzform“ wie „Zyklenform“ sein. Daneben reden wir von der Form einer Oper, eines Musikdramas, die in sich selbst doch wieder eine Fülle verschiedener „Formen“ haben. In alle diese Formen aber wird durch Verquickung mit dem Begriff der Kompositionstechnik und des Stiles der Begriff der kontrapunktischen oder monodischen Kompositionsform hineingetragen. Kommt noch hinzu, daß man von der durch Rhythmus oder Harmonie bedingten „Form“ einer musikalischen Phrase redet. Neben diesen mehrdeutigen Begriff der „äußeren“ Form tritt nun im Sprachgebrauch der der „inneren“ Form, die in der tieferen Gestaltung eines Werkes, in der richtigen Verteilung der Gegensätze (von Licht und Schatten, des männlichen und weiblichen Elementes), in der entscheidenden Auswertung der Mannigfaltigkeit in der Einheit (und umgekehrt) ihren Ausdruck findet, — die Form, die nur schöpferischer Geist schafft und sich nicht handwerksmäßig erlernen und nachbilden läßt wie die „äußere“.

Damit sind aber die Verwendungsarten des Wortes und des Begriffes „Form“ noch nicht erschöpft. Ein Blick in unsere ästhetischen Schriften findet noch manche, die sich in ihrer Unbestimmtheit gar nicht genau formulieren lassen; dahin gehört auch „die mystische ‚Form‘ in einer ihrer vielen Bedeutungen“, gegen die sich die „Gedanken eines Laien“ auflehnen. Die Verwirrung, die eine wenig sorgfältige, für die Wissenschaft wenig ersprießliche Anwendung des Wortes Form zur Folge hat, ist einleuchtend. Da sie besteht, tut es not, gegen sie anzukämpfen. Die Bequemlichkeit, die der Gebrauch eines so vielsagenden Wörtchens für den musikalischen Schriftsteller, für den Aesthetiker mit sich bringt, wird für den Leser in vielen Fällen unbequem, ja unerträglich. Entweder erklärt man vorher den Sinn, in dem man den Begriff „Form“ anwenden will, oder man gebe — um mit dem „Laien“ zu reden — den einzelnen Gliedern seiner Formgesellschaft Beiwörter, so daß sie nicht alle nur Ella heißen. Wie der Maler nicht Zeichnung und Farbe, Leinwand und Rahmen einfach nur Form nennt, so sollte auch der Musiker nicht wahllos mit diesem Begriffe verfahren. Eine Einigung in der Gesamtheit läßt sich jetzt wohl kaum erzielen, solange die Musikästhetik noch in den Kinderschuhen steckt; — würden sich hier Hermeneutiker und Formalist, würde sich der, der den Begriff „Form“ so weit faßt wie Bekker, mit dem einigen, der ihn nur auf die äußerlich sichtbare Struktur angewandt wissen will? Doch „um das arme Wort nicht totzuhetzen“ müssen wir eines verlangen, und das ist Klarheit. Sie tut jetzt doppelt not, wo unsere musikalische Jugend nach Neuland, nach neuen Bauformen und neuen Ausdrucksformen ringt.

Oesterreichische Tonkunst im Weltkriege.

Von Dr. jur. et phil. H. R. Fleischmann (Wien), derzeit im Felde.

Es ist eine erfreuliche Tatsache, daß der Weltkrieg, der naturgemäß das Interesse jedes Staatsbürgers für alle militärischen, politischen und wirtschaftlichen Fragen in Anspruch nimmt, bisher und hoffentlich auch in seinem weiteren Verlaufe, dem Blühen und Gedeihen unserer in aller Welt mit Recht hochgeschätzten Tonkunst keinerlei Abbruch tut und es sprechen, wie sich aus dem Nachfolgenden ergeben wird, alle Anzeichen dafür, daß Musik und Musikübung in Oesterreich einer recht bedeutsamen, erfolgverheißenden Zukunft entgegensieht, die das österreichische Tonkünstlertum zu neuen Ehren kommen läßt, ihm wiederum seine vor Kriegsausbruch in aller Herren Länder innegehabte Geltung verschaffen wird.

Als die ersten Gewitterstürme des Krieges über Stadt und Land brausten, ein Feind um den anderen über unser teures Vaterland gierig herfiel in der Absicht, sich einen Happen Erde zu Unrecht zu ergattern, ungeheure Heeresmassen sich in Bewegung setzten, trat wohl eine kleine Stockung im Musikbetriebe ein. Doch bald war sie verschwunden. Hilfsaktionen hatten eingesetzt, um dem plötzlich in die Enge gekommenen Tonkünstler aufzuhelfen. Musikvereinigungen, Konzertgesellschaften, Männer der Tatkraft und Entschlossenheit wurden sich ihrer Pflichten gegenüber dem Musiker, der ihnen vordem in der einen oder anderen Art Stunden reinsten und edelsten Genusses bereitet hatte, bewußt. Die Tonkunst gewann sich ihr verlorenes Interesse zurück. Beachtung und Wertschätzung fand sich wieder ein.

Der Statistiker kann dem Musikfreunde eine ganz bedeutende Anzahl hochwertiger Werke nennen, die als musikalische Kriegskinder im Laufe des Weltkrieges bei uns entstanden oder zumindest erstmalig aufgeführt wurden. Da hat vor allem das Gebiet der Opernkomposition, das nach Wagner und Richard Strauß eine gewisse Brachheit und Unergiebigkeit aufwies, gerade in den Kriegsmonaten neue herrliche Blüten getrieben. So hörten wir z. B. alle von Felix v. Weingartners wuchtig-gehaltvoller Oper „Kain und Abel", der mittlerweile ein musikalisches Lustspiel: „Dame Kobold" gefolgt ist. Der genial veranlagte, jugendliche E. W. Korngold hatte mit seinen beiden Bühnenwerken „Violanta" und „Ring des Polykrates" bemerkenswerte Erfolge, und Julius Bittner, der immer mehr zu einem der hervorragendsten zeitgenössischen Tonkünstler heranreift, bot in der abgelaufenen Saison sein vielaufgeführtes, interessantes „Höllisch' Gold" sowie den höchst eigenartigen, neue Ausblicke eröffnenden „Lieber Augustin". Neues schufen ferner der hervorragende tschechische Komponist Vit. Novák mit seinen Opern „Karlstein" und „Burgkobold"; Alexander v. Zemlinsky, der bekannte Leiter der Prager deutschen Oper, mit seiner „Florentinischen Tragödie" (nach Oskar Wilde); der bewährte Wilhelm Kienzl mit seinem „Testament". Prof. Franz Schreker, dessen „Ferner Klang" und „Spielwerk" durch ihre höchst moderne Konzeption seinerzeit berechtigtes Aufsehen erregten, nennt sein letztes Opernwerk „Die Gezeichneten"; Hans v. Oberleithners „Eiserner Heiland" erzielte an der Wiener Volksoper eine ganze Reihe von Aufführungen. Vor allem muß aber unser fortschrittlichster Komponist, Arnold Schönberg, mit seinen jüngsten Bühnenwerken: das Monodram „Erwartung" und „die glückliche Hand" genannt sein, die wohl, was Neuartigkeit der musikalischen Sprache und dichterischen Behandlung betrifft, kaum zu überbieten sind.

Man folge mir nun von der Oper auf die anderweitigen Gebiete musikalischer Komposition. Welche prächtigen Gefilde sehen wir da von der Hochburg der Kammermusik oder etwa der Warte des Liedes und der pianistischen Produktion! Ganz ausgeschlossen, hier auch nur einigermaßen in einem der Uebersicht dienenden knappen Berichte die Werke zu besprechen, die während der letztvergangenen drei Jahre bekannt geworden sind! Ohne den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, aufs Geratewohl, seien hier Namen genannt, die mit zu den Zierden zeitgenössischer österreichischer Tonkunst zu zählen sind: Rudolf Braun, Brunetti-Pisano, Alfons Blümel, Jos. B. Foerster, Ign. Friedman, Robert Gund, Robert Fuchs, Hermann Graedener, Robert Konta, Karl Lafite, Stanislaw Lipski, Joseph Marx, Lise Maria Mayer, Johanna Müller-Hermann, Jos. Reiter, Richard Stöhr, Peter Stojanovits, Georg Széll, Max Springer, Vaclav Stepán, Josef Suk, Karol v. Szymanowski, Karl Weigl, Egon Wellesz, Jos. V. v. Wöß usw. Diese Liste könnte verfünffacht, verzehnfacht werden, ohne den machtvollen Born unserer österreichischen Tonkunst nur im mindesten zum Versiegen zu bringen.

War im Vorstehenden von Meistern und Werken die Rede, die während des Krieges entstanden sind, so kann man andererseits allerdings von den wenigsten sagen, daß sie auch durch den Krieg, vom Kriege beeinflußt, veranlaßt worden sind. Vielleicht hätten wir auch alle diese Opern, Symphonien, Quartette, Lieder, wenn es in den abgelaufenen drei Jahren statt Krieg Frieden gegeben hätte. Es gibt Ausnahmen. Kriegsmusik im eigentlichen, gleichzeitig vollendetsten Sinne. Hierzu wäre etwa Felix v. Weingartners Orchesterwerk „Aus ernster Zeit" Op. 56 zu rechnen, das in Wien und vielen anderen Musikzentren wärmste Aufnahme gefunden hat. Ferner Julius Bittners symphonische Dichtung „Vaterland", ebenfalls ein sehr bemerkenswertes, wiederholt gegebenes Werk des hochbegabten Meisters. Zu den vaterländischen Kompositionen rechne ich auch eine deutsche Soldatenmesse von Dr. Bernhard Paumgartner, die anläßlich der Geburtstagsfeier des österr. Kaisers im Standorte des k. und k. Armeeoberkommandos unter Mitwirkung von Feldgrauen erstmalig aufgeführt wurde; oder ein für unsere Gefallenen komponiertes Requiem des slowenischen Komponisten Emil Hochreiter. Dann eine wahre Sintflut von patriotischen Liedern, von denen die vom Wiener Tonkünstlervereine zu billigstem Preise — dabei in geschmackvoller Ausstattung — herausgegebenen musikalischen Flugblätter erster österreichischer Tonkünstler zu nennen wären; ferner die von dem bereits erwähnten Dr. Bernhard Paumgartner veranstaltete Ausgabe von Soldatenliedern für den praktischen Gebrauch unserer Feldgrauen, eine Sammlung, die sich recht gut eingeführt und bewährt hat; eine eindrucksvolle „Hindenburg"-Ballade des als lyrisches Talent sich immer stärker entfaltenden Alfons Blümel; dann patriotische Lieder bester Art von Julius Bittner, Robert Konta und Lise Maria Mayer.

Doch sind das, wie bereits gesagt, nur Ausnahmen. Im allgemeinen bestätigt sich, was der Wiener Univ.-Prof. Dr. Guido Adler in einer unlängst veröffentlichten Studie gesagt hat, daß er nämlich „als Musikhistoriker keinen bestimmenden Einfluß militärischen Geschehens auf den Entwicklungsgang der Tonkunst beobachten und feststellen kann", wenn er auch, an anderer Stelle soviel zugibt, daß „Kampfesstimmung, Kampfesbetätigung, wie sie durch Schlachten und Kriege geweckt und zur höchsten Energie gesteigert wird, nicht spurlos in der Tonkunst verloren gehen."

Wir wenden uns nun zur Volksmusik. Nach der kolossalen Bedeutung, welche dieselbe nicht im Kriege, sondern gerade durch den Krieg gewonnen hat, ist am deutlichsten zu erkennen, wie tief der Hang zur Musik im Empfinden der Völker Oesterreichs wurzelt. Eine ausgesprochene Liebe zur Musik, das Bedürfnis, all seine Freude und seinen Schmerz, Sehnsucht, Mut, Trauer, Aufjauchzen: Gefühle, die der Krieg im Einzelnen wachgerufen, stark gesteigert hat, in Musik auszudrücken, sind nicht nur einer Nation der großen Völkerfamilie in Oesterreich zu eigen. Deutsche, Madjaren, Polen, Ukrainer, Tschechen, Slovaken, Kroaten, Serben, Slowenen, Friauler, Italiener. Welche Mannigfaltigkeit der Sprache, aber auch der melodischen Linie, des Ausdruckes, des Rhythmus! Welche Fundgrube echtester Volksmusik, zu der uns hier der Krieg geführt, die sich im Laufe des Geschehens immer wieder mit neuen goldigen Schätzen füllt!

Am interessantesten, weil unmittelbar durch den Krieg hervorgerufen, sind jedenfalls die österreichischen Soldatenlieder. In Erkenntnis des wertvollen Materiales, das hier der Krieg täglich aufs frische bildet, hat denn auch das k. und k. Kriegspressequartier im Einvernehmen mit dem k. und k. Armeeoberkommando durch eine vor kurzem ins Leben gerufene „Musikhistorische Zentrale" — ihr Leiter ist der bereits mehrfach genannte Dr. Bernhard Paumgartner — die Sammlung dieser Soldatenlieder angeordnet, die bereits zu einem ansehnlichen Grade weit gediehen ist. Was diese Soldatenlieder, von denen ich ebenfalls eine erkleckliche Anzahl an der Front aufzeichnen konnte, an köstlichem Humor, kriegerischem Geiste, patriotischer Gesinnung, nationaler Eigenart aufbringen und ausströmen, ist im wahrsten Sinne des Wortes großartig zu nennen. Die in Musik gesetzte Volksseele, durchtränkt von den Einwirkungen des selbst gefühlten Krieges.

* * *

Schaffende und reproduzierende Tonkunst verhalten sich gegeneinander wie zwei Flügel eines und desselben Körpers: zerbricht der eine, so würde auch der andere in Brüche gehen. Darum noch ein Wort über Lage und Schicksal unserer ausübenden Musiker im Weltkriege. Wie bereits eingangs erwähnt, hatten dieselben in erster Zeit mit mancher Schwierigkeit zu kämpfen, die nicht zuletzt durch das in vielen Kreisen platzgegriffene Vorurteil verursacht wurde, als wäre Musik und Musikübung in so ernsten Tagen eine unnütze Sache. Diese keinesfalls begründete Annahme ist aber bald geschwunden und jetzt ist die Anspruchnahme von Solisten, Orchestermusikern, Musikpädagogen zumindest ebenso stark wie ehedem. Viele tausende österreichische Musiker waren zu den Waffen gerufen worden und die in der Heimat zurückgebliebenen setzten ihre ganze Kraft ein, um die entstandenen Lücken auszufüllen

den Musikbetrieb aufrechtzuerhalten. Wie sehr ihnen dies gelungen ist, bewiesen erst kürzlich die Wiener Philharmoniker unter Felix v. Weingartner mit ihrer so erfolgreich verlaufenen Schweizer Konzertreise. Das Gesagte hat aber keinesfalls bloß für die Reichshauptstadt Wien Gültigkeit: starkes Musikleben pulsiert auch in Prag, Graz, Innsbruck, Brünn, Krakau und selbst in dem nur wenige Kilometer von der Kampffront entfernten, vielumstrittenen Triest haben heuer Opernaufführungen schönster Art (Tristan, Lohengrin, Walküre, Toska, Tiefland) stattgefunden.

Zusammenfassend sage ich: reichste Entfaltung der künstlerischen Kräfte, sorgsamste Pflege altüberlieferten österreichischen Musiksinnes, mannhaft-ernstes Streben nach Entwicklung, Vertiefung, Verallgemeinerung und Verbreitung des musikalischen Schaffens, das sind die Merkmale, welche die österreichische Tonkunst im Kriege charakterisieren. Mit ungebrochener Kraft hat sie standgehalten und mit felsenfester Zuversicht kann sie ihrer Zukunft weiter entgegengehen.

Joseph Reiter: „Der Tell".

Ein deutsches Drama von Max Morold.

(Uraufführung der Wiener Volksoper.)

In einer kurzen Vorbemerkung betont der Dichter, daß seine Neugestaltung der Tell-Sage auf den alten Liedern und Volksspielen fußt, mit denen sie vielfach im Ton und selbst wörtlich übereinstimme. „Wo sich wörtliche Anklänge an Schillers Dichtung finden, da beruhen sie eben auf der Gemeinsamkeit der Quellen . . .", aus denen „auch alte Liederverse unter die Verse Schillers geraten sind, ohne dadurch Schillers Eigentum zu werden."

Mit dieser polemischen Wendung gibt der Autor eine Schwäche seines Standpunktes zu. Wären die Worte tausendmal der „Helvetischen Chronik" des erfindungsreichen Aegydius Tschudi entlehnt, heute und für uns sind und bleiben sie Schillers Eigentum. Wer sie heute wiederholt, zitiert Schiller. Dagegen hilft keine „Vorbemerkung". Es ließe sich aber im Detail aus einzelnen charakteristischen Worten und Wendungen beweisen, wie sehr Schillers Einfluß nachgewirkt hat, so daß an Stellen, wo von zitierten Versen keine Rede sein kann, infolge der Analogie des Vorgangs wie von selbst Schillers Ausdrücke unterlaufen. Z. B.: Schiller: „ein Meisterschuß, ich muß ihn loben". Morold: „ich lobe deine Meisterschaft." Schiller: „hab ungebührliches verlangt." Morold: „mit ungebührlich frecher Ford'rung." Ebenda in beiden Fassungen wird ein Bad „gerüstet", das dann „mit der Axt gesegnet" wird. Sehr deutlich heben sich die Partien ab, in denen die alten Volksreime zitiert werden. Nur allzu deutlich. Denn der Unterschied von dem hochtrabenden Operndeutsch der Nach-Wagner-Schule ist überall in die Augen springend und störend. Nicht minder störend ist das bisher unbekannte Motiv, das hier zum treibenden der Handlung wurde, und alles und jedes aus des Landvogts, der diesmal nicht Geßler, sondern Graf von Seedorf heißt, unbefriedigter Leidenschaft für die Frau des Tell erklärt. Ueberreich mit Worten bedacht ist der Vertreter der Tyrannei und doch nicht reich genug, ihn als Vollstrecker einer höheren Idee, als Statthalter einer berechtigten Weltanschauung menschlich näherzubringen. Ein Theaterbösewicht, der in Eifersucht tobt, nichts weiter. Und ein Theaterschluß, daß er unter dem Pfeile des beleidigten Gatten fällt, der allerdings nebenbei damit auch die Schweiz befreit. Ein Glück, daß der Vergewaltigungsversuch der Schlußszene auf offener Loggia, allen Augen und Pfeilen erreichbar, stattfindet. Sonst stünde es am Ende schlimm um die Befreiung der Schweiz.

Max Morold, der Hofrat von Millenkovich und Direktor unseres Burgtheaters hat zu allen fünf Bühnenwerken, die sein Freund Joseph Reiter unter im ganzen hundert Werken geschaffen hat, die Dichtungen beigesteuert. Das Singspiel „Klopstock in Zürich", das zweiaktige lyrische Spiel „Ich aber preise die Liebe" sind in Wien unbekannt geblieben, die dreiaktige Oper „Der Totentanz" ist überhaupt noch unaufgeführt. Eine einaktige Oper „Der Bundschuh", die vom Bauernkrieg handelt, hat seinerzeit Mahler zu kurzem Theaterdasein erweckt. Diese eifrige kompositorische Tätigkeit, die sich auch auf Lieder, Chöre, Klavierwerke und Kammermusik erstreckte, ist bisher durch Erfolge nicht verwöhnt worden. Und es steht zu befürchten, daß auch der Tell dieses Mißgeschick noch nicht beschworen hat. Wäre Lauterkeit der Gesinnung und Ehrlichkeit künstlerischen Wollens genügend, ein wirksames „deutsches Drama" zu schaffen, beide Autoren hätten ihr hohes Ziel erreicht. Aber Musik, nicht „Töne", wie die Ueberschrift der Oper eigensinnig versichert, ist eine sinnliche Kunst. Sie will verführen und bezwingen. „Ein wenig Schönheit wollen wir uns gönnen, die welschen Baumeister, die verstehn's . .", sagt Morolds Landvogt. Ja, wahrlich, die verstehn's. Oft besser, als „der deutsche Steinmetz", der durchaus ein „deutsches" Drama bauen und darunter nur das verstanden haben will, das vor lauter Gesinnungstüchtigkeit von sinnlichem Reiz, von welscher Schönheit nichts wissen darf. Es kommt ein richtiges, altes Opernfinale in diesem Drama vor. Aber vergeblich wünschte man sich eine richtige, alte Melodie dazu. Auch die dramatische Technik, der charaktervolle, tragende Motive vollkommen fehlen, ist überaus primitiv. Am Worte sich forttastend arbeitet sie in kleinen Sätzchen mit immer wieder neu anhebenden aufgeregten Begleitungsfigürchen, zu denen die Singstimme, als die bekannte „zweite Violinstimme", des Sprechgesangs um jeden Preis gemengt wird. Wie wohl es tut, wenn Tells Frau in der Apfelszene endlich einmal ihren hohen Sopran zu einer kurzen, gesungenen Kantilene erhebt. Eine Fata morgana in der Wüste, die bald wieder verschwindet. Eine Viervierteltakt-Oper, wie Lohengrin, die, wenn auch prinzipiell ohne Vorzeichen geschrieben, doch viel zu viel in wirklichem C dur gebunden ist, allerdings ohne den melodischen und rhythmischen Reichtum jener anderen „deutschen" Oper. Die Askese der deutschen Kunst nimmt überhand, übrigens auch in der bildenden Kunst. Die Scheu vor der welschen Schönheit, ja vor der Banalität muß überwunden werden. Der große Künstler darf Banales sagen, auch Mahler, auch Richard Strauß tun es. Es ist nicht wahr, daß „deutsch" nichts anderes auf deutsch heißt, als „anständig und langweilig". Nicht ohne Schadenfreude haben jetzt manche Kritiker dem Dichter Morold das Wort entgegengehalten, das so unerfreulich klingende Wort, mit dem der Burgtheaterdirektor Millenkovich sein verantwortungsvolles Amt angetreten hat, das Wort vom „christlich-germanischen Schönheitsideal". Sicher ist, daß dieses Ideal, was immer man darunter verstehen möge, vom neuen „Tell" nicht erreicht ist. Mögen Schillers Verse sein Eigentum nicht sein, der Geist seines Tell ist es geblieben!

Die Uraufführung der Wiener Volksoper ist als verdienstliche Tat der neuen Direktion Raoul Mader zu buchen.

Herr Anderieth als tüchtiger Kapellmeister, Herr Markowsky als verläßlicher Regisseur taten ihr Bestes, sowie die alte Garde Rainer Simons, Frl. Rantzau, Herr Fleischer, Herr Kubla, Herr von Manowarda, Herr Mainau und Herr Bandler als ausgezeichnete Vertreter der Hauptrollen. Der Premierenerfolg war von geradezu „welscher" Wärme und Begeisterung.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

Musikbriefe

Chemnitz. Das Konzertleben hat wieder eingesetzt. Die beiden ersten Symphoniekonzerte der städtischen Kapelle unter Malatas fein künstlerischer Leitung brachten Schönes und Gutes. Neben Brahmsens Symphonie Nr. 2 und Werken von Cornelius, Berlioz u. a., die alle eine vorzügliche Wiedergabe erfuhren, kam eine neue Komposition des jungen Leipziger Tonkünstlers Hanns Ludwig Kormann zur Uraufführung. Man muß es anerkennen, daß die Konzertleitung ständig bemüht ist, neuen Werken und werdenden Künstlern den Weg zu bahnen. Als Komponist ist Kormann nicht mehr ganz unbekannt, und was er hier gegeben hat — eine Ballade für großes Orchester und Solo-Altstimme — erweist sein tüchtiges Können auf allen Wegen der großen Orchestermusik. Wenn in diesem Falle nicht immer volle Befriedigung des Hörers erzielt wurde, so liegt das wohl nur an der Wahl des Stoffes. Eine Dichtung von Lulu von Strauß und Torney, betitelt „Mara", ist trotz Meisterschaft in Form und Ausdruck ein Mißgriff an sich und der Komponist, der sie zur Vertonung wählt, vergreift sich auch. Die Sucht nach neuen, noch nicht dagewesenen Gegenständen hat hier etwas Widerliches hervorgebracht (der unerkannt auftretende Tod feiert Liebesnächte mit einer Schönen) und es ist ein vergebliches Mühen der Musik, solche geistige Kost schmackhaft zu machen, wenn auch zugegeben werden soll, daß Kormann sich der Aufgabe mit großem Geschick unterzogen und dabei alle neuzeitlichen Instrumentierungsmittel erfolgreich angewandt hat. — Die große Luther-Erinnerung hat auch unser Musikleben stark beeinflußt. Die „Singakademie", der älteste Chorverein, beging die Feier ihres 100jährigen Bestehens und brachte der Oeffentlichkeit als Festgabe Heinrich Zöllners Oratorium „Luther" dar. Die Aufführung war eine achtunggebietende Leistung. Die Wirkung des Krieges macht sich auch bei diesem, sonst sehr gut besetzten Gesangskörper durch ein Uebermaß der Frauenstimmen bemerkbar, denen es — besonders im Sopran — nicht immer gelang, die Tonhöhe ganz rein zu halten. — Eine andere musikalische Lutherfeier bot der „Lehrer-Gesangverein" mit seinem ebenfalls sehr zahlreichen „Frauenchore". Das Hauptwerk dieser Veranstaltung war Joh. Seb. Bachs Reformations-Kantate. Ein kleines Einsatzversehen abgerechnet, war sie unter Prof. Mayerhoffs Leitung eine vorbildliche Aufführung. — Die städtische Theaterleitung hat sich verdient gemacht durch eine Mustervorstellung von Ibsens „Peer Gynt" mit Edv. Griegs vollständiger Musik dazu, die aus den Konzertsälen hinreichend bekannt ist. -h.

Dresden. (Modernes Musikfest, 24.—29. Oktober.) Ein Musikfest in Dresden war ohne die Mitwirkung der Kgl. Kapelle bisher nicht denkbar. Nur einmal ließ es sich in den letzten 20 Jahren ermöglichen, gelegentlich der 43. Tonkünstlerversammlung in Dresden 1907, und auch da nur dergestalt, daß das Musikfest auf die ersten Ferientage der Hofoper verlegt wurde. Damals wurden unter Ernst v. Schuchs Leitung neue Talente entdeckt, wie Heinrich G. Noren (Variationenwerk „Kaleidoskop", dessen orchestrale Kontrapunktik vordem als unausführbar galt) und Bernhard Sekles (die überaus reiz- und wertvolle „Serenade" für 11 Soloinstru-

mente). Auch der Wiener Arnold Schönberg war bereits mit einer „Neutönung" (Streichquartett) vertreten, und so mancher andere. Was die Dresdner Hofoper als Uraufführungsbühne bedeutet, zumal für die Schöpfungen von Richard Strauß, das weiß die musikalische Welt. Und in den Symphonie-Konzerten der Kgl. Kapelle im Semperhause ist auch vielen neuzeitlichen Komponisten der Weg in die Oeffentlichkeit geebnet worden. Seit 1915 besitzen wir nun in dem von Kapellmeister Edwin Lindner geleiteten „Philharmonischen Orchester" einen zweiten Instrumentalkörper von großer Leistungsfähigkeit, wenn diese auch durch die ständigen Einberufungen zeitweilig gefährdet erscheint. Bei genügender Auffüllung ließ sich da schon ein „Modernes Musikfest" ermöglichen. Und so geschah's im 4. Kriegsherbst. Zwar blieben in gesanglicher Beziehung manche Wünsche offen, denn die Kammersängerinnen Magdalene Falk-Seebe (früher in Dresden) und Kläre Dux (Berlin) hatten absagen müssen, und für sie ward erst in letzter Stunde ein Ersatz gefunden. Auch vermißte man Komponistennamen, wie Nicodé, der ja seit langem in Dresden lebt, Schreker, Schönberg, Andreae, Pfitzner, Zilcher, Göhler, um nur einige zu nennen. Immerhin war es eine verdienstliche Tat, Künstler wie Siegmund von Hausegger und Paul Graener als Dirigenten eigener, in Dresden noch unbekannter Werke diesem Musikfest zu sichern. Die auf drei Abende berechnete Veranstaltung begann mit einem Orchesterkonzert im Gewerbehaussaale. Das Ereignis bildete hier die symphonische Dichtung „Wieland der Schmied". Zwar ist der „Wieland", der bereits 1904 auf der Tonkünstlerversammlung in Frankfurt a. M. erklang, nicht als modern im eigentlichen Sinne anzusprechen. Auch reicht diese symphonische Dichtung nicht an v. Hauseggers „Barbarossa" heran, allein sie krönte diesen ersten Orchester-Abend nicht nur durch die überragenden musikalischen Werte des vorher Gebotenen, sondern namentlich durch die, wie aus einem Guß geschaffene Ausführung unter der straffen und glänzend wirkenden Leitung des Komponisten. Es herrschte allgemeine Freude unter den „Leuten vom Bau", den Hamburger Meisterdirigenten einmal als vielgefeierten Gast in Dresden zu haben. Bernhard Sekles (Frankfurt a. M.) war mit einer nach dem gleichnamigen Tanzspiel „Der Zwerg und die Infantin" (Oskar Wilde) zusammengestellten Suite vertreten, die er selbst vermittelte. Eklektische Musik, voll fesselnder Einzelheiten, aber doch im ganzen, und losgelöst von der Szene, recht trocken. Die Erfindung sprudelt nicht, wie bei der „Serenade", und beispielsweise bei den feinsinnigen exotischen Liedern. Anders der Münchner Walter Braunfels, dessen drei chinesischen Gesänge (nach Dichtungen H. Bethges) durchaus den neuzeitlichen Tondichter verraten und in ihren Stimmungen und in ihrer Linienführung äußerst bezeichnend sind. Schade nur, daß Frl. Marie Grasenick (Frankfurt a. M.), die über eine an sich wohlgebildete Stimme verfügt, die Lieder viel zu zaghaft und in der Ausdeutung des musikalischen wie dichterischen Inhalts zu unpersönlich sang. Den Komponisten, der im Felde steht, vertrat als Leiter der junge Dresdner Komponist Max R. Albrecht, der sich seiner Aufgabe mit Geschick entledigte. Herr Albrecht brachte sodann eine eigene symphonische Dichtung „Gespenster" zur Aufführung. Dem Tongemälde, das zweifellos eine beachtenswerte Talentprobe darstellt, liegt Heinrich Heines bekanntes Gedicht aus den „Traumbildern" (Nr. 8) zugrunde. Die Orchestermalerei zeigt mannigfache Aeußerlichkeiten, zu denen die dichterische Vorlage Veranlassung gegeben haben mag. Diese Vorlage jedoch in ihrem ganzen bizarren und grotesken Wesen musikalisch zu erfassen und zu erschöpfen, hätte schon die kongeniale Eulenspiegel-Natur eines auf der Höhe seines Könnens stehenden Musikers erfordert. Der zweite Abend im Saale der Kaufmannschaft war als Kammerkonzert gedacht. Hier blieb das wertvollste Ergebnis die c moll-Sonate für Violine und Klavier von Paul Büttner (Dresden), ein prächtiges, grund- und gesund-musikalisches Werk mit reizvollem Adagio-Satze, das durch Prof. Havemann und Hofkapellmeister Reiner eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr und lauten Beifall weckte. Daneben hatte die Trio-Fantasie für Klavier, Violine und Cello von Josef Marx (Wien) einen schweren Stand. Weitschweifige Redseligkeit vermochte die mangelnde Erfindungskraft des formell begabten Tondichters nicht zu verdecken, trotz der guten Ausführung durch das eben gegründete Dresdner moderne Trio (Klinger, Warwas, Zenker). Bedauerlicherweise fiel das Streichtrio des seit Jahren in Berlin lebenden Deutsch-Ungarn Erwin Lendvai aus; wie es hieß, wegen Erkrankung des Bratschisten. Für Frau Falk-Seebe (Hannover) sprang Frau Helga Petri (Dresden) ein. Sie übernahm, dank ihrer gründlichen musikalischen Durchbildung (als Tochter des verstorbenen Hofkonzertmeisters Henri Petri) die in der Vortragsordnung stehenden Lieder am Klavier. Heiserkeit behinderte die Künstlerin leider an der vollen Entfaltung ihres gesanglichen Könnens. Die Lieder des 1915 auf dem Felde der Ehre gefallenen hochbegabten Dresdner Tondichters Botho Sigwart (nach Dichtungen Karl Woermanns) und des Wieners J. v. Wöß (nach Dichtungen Eichendorffs) zeichnen sich durch sorgfältige Arbeit und stilvolle Feinheiten des Klaviersatzes aus. Der dritte Abend im Vereinshaussaale bot wie der erste Orchesterwerke. Gustav Mraczek, der Komponist der erfolgreichen Oper „Aebeloe", leitete sehr temperamentvoll das Zwischenspiel „Rustans Traum" aus der Oper „Der Traum" (nach Grillparzer) sowie eine Fantasie „Liebesfeier und Abschied". Die äußerliche Wirkung der Arbeiten dieses noch im Sturm und Drang seiner Entwicklung befindlichen Musikers ist glanzvoll, doch stehen leuchtende Schönheiten oft unmittelbar neben schroffen und gesuchten Mißklängen. Aehnlich verhält es sich mit den beiden Liedern (nach Dichtungen von Schaukal und Imperatori). Da Frau Dux unabkömmlich war, so mußte Ersatz gesucht werden. Dankenswerterweise übernahm Frl. Marie Grasenick, die Solistin des ersten Abends, die Lieder. Bei Mraczeks Kompositionen trat wiederum der Mangel an Eigenart der Wiedergabe und des Charakterisierungsvermögens zutage. Besser wurde der Vortrag bei den Orchesterliedern von Clemens v. Franckenstein (München), die ebenfalls der Komponist leitete. Die nach Dichtungen von Wildgans geschriebenen zwei Gesänge weisen treffsicheren, modern anmutenden Stimmungsgehalt auf und werden überall ihre Schuldigkeit tun. Als hervorragendste Arbeit der ganzen Veranstaltung (neben von Hauseggers „Wieland") erwies sich die dreisätzige Symphonie „Schmied Schmerz" von Paul Graener, der seit kurzem in Dresden lebt, wo in voriger Spielzeit seine Oper „Don Juans letztes Abenteuer" (Dichtung von Otto Anthes) großen Erfolg hatte. Der Symphonie liegen O. J. Bierbaums Worte „Der Schmerz ist ein Schmied, sein Hammer schlägt hart" zugrunde. Der erste Satz zeigt lyrisch-religiöse Strecken, von denen sich trotzige Wildheit abhebt. Der zweite Satz, ein ergreifendes Adagio (Englisch Horn) spricht für das starke Form-Talent des Tondichters. Die Schmerzausbrüche weichen resignierender Klage und lindern Trost: ein großartiges Tongemälde. Ebenso mächtig packt der dritte Satz (Rondo) mit dem sehr bezeichnenden Hämmer-Thema und dem kraftvoll-feierlichen, kontrapunktisch-fesselnden und überaus wirksam gesteigerten Schlußteil. Die Zuhörerschaft, die hier zahlreicher erschienen war, als an den beiden vorhergegangenen Abenden, zeichnete alle Tondichter, besonders Paul Graener durch mehrere Hervorrufe aus. Nicht vergessen seien die vortrefflichen Leistungen des erheblich verstärkten Dresdner Philharmonischen Orchesters. Der oben genannte, leider als Komponist nicht zum Worte gekommene Berliner Musiker Erwin Lendvai hielt zwischen dem zweiten und dritten Abend im Ausstellungssaale der Kunsthandlung Max Sinz einen geistvollen Vortrag über das Thema „Zum Wiederaufbau der deutschen Musik". Redner stellte als Heilmittel gegen die fremdländischen Einflüsse, wie sie vor dem Weltkriege bestanden, die Rückkehr zum echten deutschen, d. h. sinnvollen Volksliede hin, in der Hoffnung, daß alsdann die Aeußerlichkeiten der Mache zugunsten des inneren Wertes und Gehaltes zurücktreten würden. Ein umfangreiches, vornehm ausgestattetes Programmbuch des Dresdner Musikschriftstellers Dr. Erich Müller enthielt Bilder, Lebensbeschreibungen und sehr schätzenswerte Erläuterungen (mit bezeichnenden Notenbeispielen) der aufzuführenden Kompositionen. Auch ein Verzeichnis der bisher geschaffenen Werke war jedem Tondichter gewidmet. Bei manchem von ihnen war die Mehrzahl Manuskript. Doch hatte der Betreffende wenigstens die Freude, die Titel dieser noch im Pulte befindlichen und mit einem „Kreuz" versehenen Musenkinder einmal in schönem Druck zu sehen. Heinr. Platzbecker.

*

Frankfurt a. M. Weniger kräftig als im Vorjahre setzt heuer die Konzertzeit ein. Auch der Zuspruch des Publikums ist nicht so stark. Das Bedürfnis nach Zerstreuung ist vorherrschend und so ist es die leichtere Gattung der Liederabende und vor allem die Oper, die den ernsten Kammermusik-Konzerten den Rang streitig macht. Von letzteren war es das hier bestens bekannte Klingler-Quartett, welches unter anderm die Wolffche „Italienische Serenade" meisterhaft wiedergab, das den vollbesetzten Saal hatte. Ein Reger-Fest von dreitägiger Dauer mit den berufensten Solisten (Kwast, Hodapp, Erler-Schnaudt, Straube) feierte das Andenken des verstorbenen Meisters in würdiger Weise. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, daß nach drei solchen Abenden das Bedürfnis nach Regerscher Musik für einige Zeit gedeckt ist. Ob mit solchem Massengenuß dem Verständnis für einen Komponisten wirklich gedient ist? Klavierabende von W. Backhaus und Ed. Fischer, Liederabende von A. van Rooy, H. Hensel und E. Forchhammer brachten viel genußreiche Eindrücke. Die Museumskonzerte boten einen Brahms-Abend unter der Leitung W. Mengelbergs, in welchem A. Busch das Violinkonzert mit technischer Vollendung zum Vortrag brachte, jedoch in der Tongebung etwas zu „norddeutsch zurückhaltend" war. An einem andern Abend kam die erste Symphonie von Mahler eindrucksvoll zur Aufführung. Wesentlich Interessanteres als vom Konzertleben ist von der Oper zu berichten. Mit dem Intendantenwechsel zogen eine Menge neuer Kräfte ein, an ihrer Spitze Kapellmeister G. Brecher aus Köln. Die Folge war eine große Zahl neuer Einstudierungen von Repertoire-Opern, z. B. Tristan und Isolde, Freischütz, Maskenball, Lustige Weiber usw. meistens zum Vorteil der dem übrigen Schlendrian anheimgefallenen Werke. Brechers größtes Verdienst besteht in der Sorgfalt seiner Einstudierungen. Keine kleinste Phrase wird lieblos behandelt, im Orchester jede Feinheit herausgearbeitet, kurzum — ein überaus gründliches, künstlerisch hochanerkennenswertes Musizieren, dem nur eins abgeht; die große Linie. Das Werk zerfällt in lauter tadellose Einzelheiten, das Ganze wirkt oftmals langweilig. Die schwerverständliche Art, den Taktstock zu handhaben macht unserm doch so gut geschulten Orchester sowie den Sängern große Schwierigkeit, die nicht selten zu gefährlichen Schwankungen führt. Doch konnte man z. B. in der Festaufführung des „Egmont" an dem geschmackvollen und innerlichen Musizieren Brechers die hohen Qualitäten dieses Künstlers erkennen, und trotz der angeführten Mängel zufrieden sein. Unter der bewährten Leitung Ludwig Rottenbergs erlebten wir eine schöne Neueinstudierung des „Barbier von Sevilla", wo unsre neu engagierte Koloratursoubrette Frl. Jokl die größten Hoffnungen erweckte. Aus der großen Zahl der neuen Mitglieder ragen vor allem Frl. Spiegel (Alt) und die Herren Ziegler und Gläser (lyrische Tenöre) hervor. Gastspiele von Frl. Ivogün (Rosine), Michael Bohnen (Wotan, Mephisto) mit dem üblichen Sensationserfolg seien zum Schluß noch erwähnt. A. W.

*

Leipzig. Unsere Leipziger Oper begann Mitte August mit einer Aufführung des Fidelio ihre Tätigkeit wieder. Gleich in die erste Spielwoche fiel der zu feiernde Tag des hundertjährigen Bestehens unseres Leipziger Alten Theaters. Man hatte das gleiche Stück zur Feier erkoren, das einst vor hundert Jahren als erste Oper im umgebauten Theater am Fleischerplatze die Begeisterung unserer Großeltern hervorgerufen hatte:

Peter von Winters heroisch-komische Oper „Das unterbrochene Opferfest". Es hat sich immerhin gelohnt, diese einst so beliebte Oper auszugraben, wenn sie auch natürlich bald wieder vom Spielplan verschwand. Eine Gedächtnisfeier im Alten Theater vor geladenen Gästen, mit einer Rede des Intendanten, brachte als Kuriosum die Ouvertüre zu Hans Sachs von Lortzing, dessen Name ja mit der Geschichte des Alten Theaters eng verbunden ist. Von ihm, dessen Undine und Waffenschmied im Spielplan sind, wurde wenig später „Zar und Zimmermann" neu einstudiert wieder aufgenommen. Es ist erfreulich, daß wir diese Oper, die begreiflicherweise bei Kriegsbeginn verschwand, nun wieder begrüßen dürfen. Sie wird frisch und nett gegeben; in der Rolle des Bürgermeisters, der ja beinahe die Hauptperson des Stückes ist, half einmal für den neuerdings auch in der Operette tätigen Herrn Kunze Fritz Voigt aus Braunschweig aus. Eine weitere Neueinstudierung auf dem Gebiete der Spieloper, für die in Leipzig wirklich sehr gute Kräfte zur Verfügung stehen, brachte Maillarts reizvolles „Glöckchen des Eremiten". — In den Kreis Mozartscher Opern, den man in diesem Jahre zu schließen versprochen hat, ist nun endlich auch Don Juan einbezogen worden. Man hatte eine Fassung in Aussicht gestellt, die möglichst auf die Prager Uraufführung zurückgehen sollte. Musikalisch tut das nun allerdings die Leipziger Aufführung nicht (man behält die beiden nachkomponierten Arien und den Chor bei), szenisch aber finden sich manche glückliche Annäherungen. Dr. Lerts Inszenierung ist, abgesehen von Einzelheiten, über die sich streiten läßt, als wertvoll zu bezeichnen. Textlich freilich liegt noch manches im argen. Für den musikalischen Wert der Aufführung bürgte Lohses Oberleitung. Die Titelrolle gab mit wunderbarer Ueberlegenheit Walter Soomer, der seit September unserer Oper nunmehr als ständiges Mitglied angehört. Mit seiner Verpflichtung ist die seit 1913 schwebende Heldenbaritonfrage aufs glücklichste gelöst. Auch Dr. Lert, von dessen Abgang man erzählte, ist von neuem verpflichtet worden, neben ihm als weiterer neuer Oberspielleiter Karl Schaeffler aus Essen. Schon wieder schien die Heldentenorfrage brennend zu werden, da man Vogl ziehen lassen wollte. Um seinen Posten bewarb sich Otto Fanger aus Frankfurt, der schon vor einem halben Jahre als Tristan gastiert hatte und diesmal als Eleazar eine sympathische, nicht auf äußere Effekte abzielende Leistung bot. Nach neuen Meldungen ist indes auch Vogl weiter verpflichtet worden.

Im Gewandhaus, das Anfang Oktober seine Pforten von neuem einer außerordentlich zahlreichen Zuhörerschaft öffnete, weht dieses Jahr ein merklich frischerer Wind als sonst. Gleich die ersten fünf Konzerte brachten vier Neuheiten in Erstaufführungen. Im zweiten Konzert, das mit Bruckner (2. Symphonie), Mahler (Kindertotenlieder) und Erich J. Wolff neuere österreichische Tonsetzer zu Gehör kommen ließ, hörte man von Georg Széll, dem zwanzigjährigen Wiener, Orchestervariationen über ein eigenes Thema Op. 4, die aus dem Geiste des modernen Orchesters heraus keck erfunden sind und in ihrer Frische zündeten, dank der virtuosen Leistung des Orchesters. Von Korngold, dem anderen ehemaligen Wunderkinde aus Wien, brachte das nächste Konzert die viersätzige H dur-Sinfonietta Op. 5, eine erstaunliche Leistung und, wie ich meine, auch dann noch der Beachtung wert, wenn man außer acht läßt, daß diese Sinfonietta von einem Sechzehn- bis Siebzehnjährigen entworfen ist. Eine weitere Sinfonietta, für Streichorchester und äußerst ökonomisch verwendete Harfe, von Paul Graener hörte man im nächsten Konzert; sie klingt wunderbar und edel, führt freilich den Namen „Sinfonietta" mit wenig Recht. Die vierte Erstaufführung bestand in Georg Schumanns Variationen und Fuge über ein Thema von Bach. Außer diesen Neuheiten brachten die Konzerte bis jetzt hauptsächlich: Beethovens dritte und vierte, Bruckners zweite und dritte, Schumanns zweite und zur Nachfeier des Reformationsjubeltages Mendelssohns Reformations-Symphonie, außerdem Händels Concerto grosso Nr. 1 B dur in Regers Bearbeitung, also neben Bekanntem weniger Gespieltes. Alle Solisten waren hervorragend: Dr. Felix von Kraus, der selten gehörte Gesänge Schuberts mitbrachte, Elena Gerhardt, Vera Schapira, Bronislaw Hubermann (natürlich mit dem Brahms-Konzert), Ilona Durigo, Karl Straube.

Für die Kreise, denen die Gewandhauskonzerte und -hauptproben mit ihren hohen Preisen unerschwinglich sind, ist nun endlich in dem Konzertzyklus, den die Gesellschaft der Musikfreunde mit der Geraer Hofkapelle in diesem Winter plant, etwas lang Vermißtes geschaffen. Der erste Abend, unter Leitung von Heinrich Laber und solistischer Mitwirkung von Frau Frieda Kwast-Hodapp, brachte Bachs D dur-Suite, Mozarts Klavierkonzert d moll (eine Seltenheit im modernen Musikbetrieb) und Beethovens Siebente. — Einige Orchesterkonzerte mit dem feldgrauen Orchester zugunsten wohltätiger Zwecke fanden außerdem statt: eins unter dem Augsburger Kapellmeister Ehrenberg, das die Bekanntschaft mit der Münchener Geigenfee Eva Bernstein brachte und durch Friedrich Plaschkes Meistergesang besondere Weihe erhielt; eins mit Alexander Petschnikoff, Gertrud Bartsch und Walter Soomer; eins unter Otto Lohse, das durch das Auftreten einer bekannten Filmschauspielerin noch eine besondere Anziehungskraft bekam.

Die Einzelkonzerte haben, wohl aus Angst vor kommenden „Kohlenferien", diesmal besonders zahlreich eingesetzt. Käthe Liebmann sang, leider vor fast leerem Saal, Grieg, Krehl, Pfitzner und Weingartner; wenn sie ihr nicht liegenden pathetischen Liedern aus dem Wege geht, bietet sie außerordentlich Erfreuliches. Käthe Hörder, begleitet von Dr. Georg Göhler, zeigte sich als feiner Koloratursopran, dem auch ernstere Aufgaben wohl gelingen. Neues und Unbekanntes, nämlich Lieder von Max Papsdorf und Ernst Müller, Skizzen für Klavier von Sekles und Sonate e moll von A. Mendelssohn, brachte das Konzert unserer als Kirchensängerin wohlbekannten Sopranistin E. Pitscher-Schirmer und des jugendlichen Frankfurter Pianisten Walther Rehberg. Die Schwedin Elsa Nygren, hat zwar ein nettes Stimmchen, aber viel zu wenig Gestaltungsvermögen. Am 25. Todestag von Robert Franz sang Marie Günther Franzsche Lieder, wobei man allerdings mehr den guten Willen als die Tat anerkennen mußte. Maria Schultz-Birch hatte den ersten ihrer diesjährigen Abende mit Musik der Zeitgenossen Franz Liszt gewidmet; es dünkt mich bezeichnend für den Stand unserer Liszt-Pflege, daß der nunmehr über 30 Jahre tote Meister auf diese Weise erst dem Publikum nahegebracht werden muß. Uebrigens trat an jenem Abend zum ersten Male als Solist wie vor allem als geschmackvoller Begleiter Michael Rossert hervor, der auch in einem sonst mißlungenen Lieder- und Balladenabend eines Münchener Baritonsängers mitwirkte. Endlich entzückte Robert Kothe aufs neue seine zahlreichen Verehrer und -innen. Die Lautenabende zweier dilettantischer Damen bedürfen der Erwähnung nicht. Gotth. Frotscher.

*

Basel. Die ersten Symphoniekonzerte des Winters haben neuere Werke in den Vordergrund gestellt. Hans Hubers d moll-Symphonie (Schweizersymphonie) ist vom Tonkünstlerfest her bekannt. César Francks Poème symphonique „Les Eolides" und Volkmar Andreaes neue symphonische Dichtung fanden eine packende Wiedergabe. E. R. Blanchet, der Klaviersolist des zweiten Abends, spielte Liszts A dur-Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester und sein eigenes Konzertstück für Klavier und Orchester Op. 14. Robert Schumanns Dritte Symphonie in C dur zahlte der Romantik den Zoll. Robert Wyß sang die „Winterreise" von Schubert mit eigenartiger Auffassung. Der Reformationsfeier wurde der „Bach-Chor" unter Hamm mit zwei Bach-Kantaten gerecht. — Eine eigenartige, künstlerisch durchaus einwandfreie Darbietung war die Hermann-Suter-Feier der Arbeitersängerchöre im Musiksaal, die von der Vielseitigkeit des Komponisten durch Chöre, Soli und sein prächtiges Streichsextett unter dem Chorleiter Hänggi unwiderlegliches Zeugnis gaben. Baur.

*

Wien. (Schweizer Musikwoche.) Sieben Tage hat die Woche, folglich sieben Abende. Um keinen weniger durfte auch diese Musikwoche haben, die mehr offiziösem Anlaß als innerem Bedürfnis entsprang. Man hat manchen repräsentierenden Mann Schweizer Musik zum erstenmal in Wien gesehen und gehört, und sich vielleicht nachher gewundert, daß die Schweiz, die in Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer, in Boecklin und Hodler, gewiß nicht spezifisch eidgenössische, aber so eigentümlich charaktervolle, und in ihrer innersten Art doch einander verwandte Künstler hervorgebracht hat, nicht ebenso glücklich in der Erzeugung von Musikern gewesen ist. Viel Begabung und Ernst und Können. Gewiß. Aber kein Berner Oberland mit überragenden Gipfeln. Friedrich Hegar, der sechsundsiebzigjährige, der Schöpfer der Männerchorballade. Als Beispiel: „Walburga", die unsern Männergesangverein wieder einmal vor eine seiner hohen Meisterschaft würdige Aufgabe stellte. Interessant im Chorsatz, weniger bedeutsam im melodischen Einfall. Hans Huber, der fruchtbare, von manchem Tonkünstlerfest her bekannte, stellte sich mit einer Violinsonate Op. 132 (quasi fantasia), und einer an die letzten Dinge rührenden „Heroischen Symphonie" Op. 118 mit Orgel und Sopransolo vor. Hier ist ein ernster, viel könnender Willen am Werk, ein Abbild des Lebens zu gestalten, und der „Totentanz", Variationen, die zu Grabe wallende Menschentypen nicht ohne Hilfe der Ueberschriften schildern wollen, hätte, sowie das Auferstehungsfinale bei stärkerer Intensität des schöpferischen Einfalles sich bis zu Mahlerschen Wirkungen steigern lassen. Othmar Schöck, der jüngste, eine feine, an neueren Deutschen geschulte lyrische Begabung. Eine Violinsonate, Lieder, ein Violinkonzert (quasi una fantasia), ein Männerchor mit Orchester nach Lenaus „Postillon", loben sein angenehmes Formgefühl und die weiche Anmut seiner Farbengebung. Charakteristischer, „moderner" ist vielleicht Volkmar Andreae, der Züricher Konservatoriumsdirektor, der nur mit Liedern zu Wort kam. Als Dritter im lyrischen Bunde Fritz Brun, der Berner, der uns als Komponist, Dirigent und Klavierbegleiter erschien, doch in der ersten Eigenschaft am wenigsten Eindruck machte. Seine Symphonie Nr. 2, wenn man will, etwas an Brahms, auch im matten Orchesterkolorit gemahnend, erzwingt sich keineswegs die unbedingte Liebe des Hörers, wenn auch mit Respekt für künstlerischen Ernst und technisches Können so wenig gekargt sein soll, wie mit der Anerkennung für den höchst verläßlichen Dirigenten, der sich bei Brahms' dritter Symphonie im besten Lichte zeigte. Den stärksten Eindruck behielt ich vom Kammerkonzert unseres unvergleichlichen Rosé-Quartetts nach Werken von Dénéreaz und noch weit mehr von Hermann Suter. Beide verleugnen Beethovens Einfluß nicht. Während aber des ersten Streichquartett Nr. 2 in D mehr dem mittleren Beethoven folgt, steht des andern Streichquartett Nr. 2 cis moll, nicht bloß mit der Tonart dem „letzten" nach. Der Romane, Musikdirektor in Lausanne, teilt aber Herz und Werk noch mit Berlioz, und ein Finale à la Berlioz erinnert wirklich an Temperament und Laune eines römischen Karnevals. Guter Quartettsatz erhöht noch die Wirkung des farbigen Stückes. Ernster kommt, wie immer, der Deutsche. Aber sein Tiefsinn ist nicht gemacht, seine Feierlichkeit nicht geheuchelt. Das zweiteilige Werk entwickelt sich in der zweiten Hälfte, einem groß angelegten, freien Variationensatz zu bedeutender Höhe, der manche klangliche Eigenwilligkeit keinen Abbruch tut. Es ist zweifellos die wertvollste Erscheinung des Sieben-Tagewerks gewesen. Lobe ich noch nach Gebühr, also kräftig, die Ausführenden, den eleganten Geiger Alphonse Brun, den ausgezeichneten Pianisten Walter Frey, der auch als kluger Beethoven-Spieler auffiel, und die hoheitsvolle, in der Haltung der Lehmann gleichende Altistin Maria Philippi, der das Strenge von Brahms' Rhapsodie besser liegt, als das Zarte von Schuberts Ständchen, so bleibt mir noch eines Abends gerne zu gedenken übrig: Volkslieder aus der deutschen, französischen und italienischen Schweiz von Frau Gund-Lauterburg, mit wohltuender Schlichtheit, wirklich volkstümlich gesungen. Eingeschmuggelte Ware aus drei verschiedenen Heimatländern, nicht im

mindesten akklimatisiert. Gemütlich-deutsch, leichtfertig-französisch, banal-italienisch, jedes, wie es zu sein hat, wie es sich gehört. Man ist Herrn Gund, dem Bearbeiter, dankbar, wenn auch ein vielstrophiges Lied mehr „Bearbeitung" brauchen würde, wofür ja Brahms die unerreichten Vorbilder in den deutschen Volksliedern geschaffen hat. Und schließlich wird es dem Oesterreicher unbegreiflich, daß drei Völker, die — nicht so verschieden sprechen, nein, so verschieden singen, so friedlich miteinander leben können. Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

Kunst und Künstler

— Der aus Hamburg stammende ausgezeichnete Violinvirtuose Fritz Struß in Halensee beging am 28. November seinen 70. Geburtstag. Er war Schüler von Unruh, Auer und Joachim und 1866 kurze Zeit Mitglied der Schweriner Hofkapelle, seit 1870 in der Berliner Hofkapelle, 1885 wurde er Kammervirtuose, 1887 Kgl. Konzertmeister, auch einige Zeit Lehrer am Klindworth-Scharwenkaschen Konservatorium. Struß hat auch eine Reihe von Kompositionen (Etüden Op. 6, Violinstücke Op. 7, 8, 11) veröffentlicht. H. M.

— Am 29. November vollendet der preußische Kammersänger Eloi Sylva sein 70. Lebensjahr. In Geerardsbergen (Belgien) geboren, bildete er sich in Brüssel und Paris zum Sänger aus, war längere Zeit Mitglied der Großen Oper in Paris und trat dann an der italienischen Oper in Petersburg, Moskau, London und Neuyork auf. 1889—1902 gehörte er dem Verbande des Kgl. Opernhauses in Berlin an. Seine hohe Künstlerschaft, auch in Wagner-Partien (den „Lohengrin" sang er in verschiedenen Sprachen, erregte große Bewunderung. H. M.

— Am 6. Dezember vollendet Dr. Leopold Hirschberg in Dahlem sein 50. Lebensjahr. 1867 zu Posen geboren, besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt und studierte Medizin und Musik in Berlin, München und Königsberg. Seit 1900 ist er Dozent für Musikwissenschaft an der Humboldt-Akademie in Berlin. Er gab eine Reihe Spezialarbeiten heraus über Karl Löwe und die Balladenkomposition und veranstaltete auch Ausgaben von Löwes Chorliedern, Marschners Balladen und Wagners religiösen Tondichtungen.

— Am 12. November 1817 wurde zu Lüdenscheid i. W. Martin Gustav Nottebohm geboren. Der Schüler L. Bergers und Dehns in Berlin siedelte 1840 nach Leipzig über, um bei Mendelssohn und Schumann seine Studien fortzusetzen. Fünf Jahre später arbeitete er bei Simon Sechter, dem berühmten Kontrapunktlehrer in Wien, wo Nottebohm für die übrige Zeit seines Lebens blieb. Zu Nottebohms, der im wesentlichen Beethoven-Forscher war, größtem Verdienst gehört, den hohen Wert der Skizzenbücher des Meisters erkannt und sie für die Biographie Beethovens benutzt zu haben. Neben Beethoven (Skizzenbuch, 1865, Thematisches Verzeichnis der Werke, 2. Aufl. 1868, Neudruck 1913, besorgt von E. Kastner usw. —; Beethoveniana, 1872 und 1887; Beethovens Studien I. 1873) galt Nottebohms Arbeit Schubert (Them. Verzeichnis 1874) und Mozart (Mozartiana 1880). Als Komponist ist er mit 17 Klavier- und Kammerwerken hervorgetreten.

— Artur Nikisch wird im Februar 1918 sein 40jähriges Jubiläum als Dirigent feiern.

— Hans Pfitzner wurde von der schwedischen Musikakademie mit Puccini und Georg Schneevoigt zum Ehrenmitgliede erwählt.

— Aus Anlaß des Reformationsjubiläums promovierte die theologische Fakultät zu Gießen Prof. Arnold Mendelssohn, den hochverdienten Kirchenmusikmeister und hervorragenden Komponisten in Darmstadt, zum Dr. theol. h. c.

— Rich. Liesche, Schüler Straubes, wurde als Nachfolger von E. Fromm als Organist an St. Nikolai-Flensburg gewählt.

— Hofkapellmeister R. Haugs wird mit auserlesenen Kräften am Stadttheater in Lille den Wagnerschen Ring aufführen. Das Orchester bilden 70 feldgraue Musiker.

— Die Münchener Geigerin Herma Studeny hat mit Marie Luise Stamm (2. Violine), Max Schöpper (Bratsche) und Karl Zimmerer (Violoncello) ein Streichquartett gegründet, das bereits in diesem Winter in München und außerhalb zu konzertieren vorhat.

— Eine vom N. W. J. verbreitete Nachricht über den Münchener Gesanglehrer Stückgold ist falsch: Stückgold ist nicht zu dauernder Tätigkeit an das Hoftheater in Stuttgart gewonnen worden, wird aber zweimal im Monat regelmäßig dort unterrichten.

— Frieda Hempel, Mitglied der Berliner Kgl. Oper, hat sich in Neuyork mit einem Deutsch-Amerikaner, Inhaber einer Seidenwarenfabrik, verheiratet.

— Der Oldenburger Klavierbauer Johannes Rehbock, der Erfinder eines freischwingenden Resonanzbodens, hat eine Konstruktion erdacht, die es ermöglicht, auf dem Klavier Flageolett-Töne hervorzubringen.

— Schuster & Löfflers Verlag in Berlin zeigt das bevorstehende Erscheinen eines Werkes des Leipziger Opernspielleiters Dr. Ernst Lert „Mozart auf der Bühne" an, ein Resultat seiner Arbeit an dem Leipziger Mozart-Zyklus.

— In Warschau hat der Kgl. Preußische Kammersänger Hermann (!) Jadlowker, der polnisch-russischer Herkunft ist, den Uriel in Haydns „Schöpfung" auf italienische Worte gesungen, ohne daß ihm die Hörer diese Unverfrorenheit heimgezahlt hätten. In der A. M.-Ztg. wird diese Tatsache neben der anderen mitgeteilt, daß ein anderer preußischer Kammersänger, Joseph Schwarz, der ebenfalls geborener Russe ist, in Berlin kürzlich eine Arie aus der Revolutionsoper „Andrea Chenier" des Giordano gesungen hat. Wie hieß es doch? Freie Bahn dem Tüchtigen —, wenn er nur irgendwo aus dem feindlichen Auslande stammt! In Stuttgart weigerte sich, wie erzählt wird, die als Nachfolgerin von Frau Fracema-Brügelmann engagierte Dänin Katharina Storm, sich Gagenabzüge für die Kriegsfürsorge gefallen zu lassen, da „schon genug ihrer Landsleute gefallen seien". Sonderbare Motivierung! Aber die Künstlerin ist schon nicht mehr in Stuttgart — die einfache Konsequenz ihres törichten Handelns. Die Berliner Generalintendanz sollte auch für rasche Spedition der russischen Künstler sorgen oder den Herren wenigstens ordentlich die Meinung sagen, daß ihnen die Lust für derlei Seitensprünge verginge.

— H. Hensel, Fr. Feinhals und Agnes Wedekind werden in einigen Schweizer Städten konzertieren. Deutsche Künstler strömen immer noch massenhaft in die Schweiz, der Warnungen ungeachtet, die wir ausgesprochen haben. Sollten die Herrschaften ihren Wandertrieb nicht zähmen, so wird es unfehlbar eines Tages einen neuen und größeren Krakehl im Lande Karl Spittelers absetzen. Die deutschen Künstler wird daran sicherlich ein großer Teil der Schuld treffen. Aber auch die Agenturen sind zu tadeln: sie sollten die Künstler, die allzu oft nur das lesen, was sie selbst betrifft (ist es Tadel, kümmert es sie meist herzlich wenig), über die Stimmung in der Schweiz aufzuklären versuchen.

— Ein augenblicklich in Bern weilender rumänischer Geiger Silvio Floresco behauptet (als wievielter?) das Gesetz der Wirkung der alten italienischen Geigen entdeckt zu haben. Möglich, aber nicht eben wahrscheinlich!

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In München starb Georg Sieglitz, der vom Medizinstudium zur Musik überging, bei Stern in Berlin studierte und einer der besten deutschen Bassisten wurde. Sieglitz wirkte, besonders als Wagner-Sänger gefeiert, in Prag, Nürnberg, Berlin (Kroll), Neuyork und München. Hier war er seit 1898 am Hof- und Nationaltheater erfolgreich tätig.

— Hofopernsänger Franz Nebuschka, der 25 Jahre hindurch der Dresdener Hofoper angehörte, ist in Klotzsche bei Dresden gestorben.

— In Degerloch ist am 7. November Prof. Franz Pischek im 64. Lebensjahr verschieden. Der Künstler entstammte der in Stuttgart wohlbekannten Familie des früheren berühmten Sängers am Kgl. Hoftheater. Er war ein jüngerer Bruder des 1916 verstorbenen Staatsministers. Gleich seinem Vater widmete er sich der Sangeskunst und bildete sich zum Lehrer aus. Im Herbst 1893 trat er als Lehrer des Sologesanges am Stuttgarter Konservatorium in Stellvertretung des erkrankten Kammersängers Hromada ein. Im Juli 1894 wurde er Nachfolger des Gesanglehrers Prof. Koch am Konservatorium, wo Pischek viele Jahre lang ersprießliche Dienste geleistet und dauernde Anerkennung erworben hat. 1895 erhielt er den Titel eines Professors. Im Dezember 1901 trat er von seiner Stellung zurück und siedelte nach Friedrichshafen über, wo er ein eigenes Heim hatte. In den letzten Jahren lebte Franz Pischek in Freiburg i. B., wo er 1905 in den Lehrkörper des Musikkonservatoriums eintrat.

— Aus Rudolstadt wird der Tod des verdienstvollen Generalmusikdirektors Prof. Rudolf Herfurth, des langjährigen Leiters der Hofkapelle, gemeldet.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Oper „Die Silure Bellinda" von Hans Huber ist zugleich am Züricher und Baseler Stadttheater aufgeführt worden. Huber hat eine an Naturstimmungen, frischen Liedern und romantischer Tonmalerei reiche Musik geschrieben.

— Bei den von Dr. B. Engelke in Magdeburg veranstalteten Aufführungen alter deutscher Musik kam der zweite Aufzug der Oper „Die Freunde von Salamanka" von Franz Schubert zur Uraufführung. Es besteht die Absicht, das Werk in erneuter Form zum Leben zu bringen.

— Zur Feier des 130. Jahrestages der Erstaufführung von Mozarts Don Juan hat das Prager Deutsche Theater einen gut vorbereiteten, von Alex. v. Zemlinsky in ausgezeichneter Weise geleiteten Mozart-Zyklus gegeben, dessen Krönung die Wiedergabe des neueinstudierten und neuausgestatteten Don Juan bildete.

— Eyslers neue melodiöse Operette „Der Aushilfsgatte" erzielte am Apollotheater in Wien lebhaften Erfolg.

— Bei einem kirchlichen Musikfeste in Königsberg i. Pr. wurden zwei neue Oratorien von Otto Fiebach aufgeführt. Das eine dieser Werke „Luther im Kloster" erlebte seine Uraufführung, das andere, „Maria und Martha" wurde bereits im Sommer d. J. zur Aufführung gebracht. Die wertvollere Arbeit ist ohne Frage das Oratorium „Maria und Martha", das sich durch ansprechende thematische Erfindung und farbige Instrumentierung auszeichnet, während der Eindruck des Luther-Oratoriums durch grelle und nicht immer geschmackvolle Klangeffekte und unleugbare Dürftigkeit der Rezitative und ariosen Stellen beeinträchtigt wird. Im übrigen hat sich Fiebach, der als Universitätsmusikdirektor in Königsberg wirkt, auch hier wieder als gediegener Kontrapunktiker gezeigt.

— Eine Ouvertüre in D für großes Orchester von Bodo Wolf gelangt in diesem Winter unter Leitung des Komponisten in Frankfurt a. M. zur Uraufführung.

— Im Leipziger Gewandhause kamen unter Nikischs Leitung Georg Schumanns Variationen und Fuge über ein Thema von Bach zur ersten Aufführung. Ein sehr selbständiges und charaktervolles Werk, für dessen Ausgestaltung das Thema nicht mehr als ein Vorwand ist. Das gleiche Konzert (zur Reformationsfeier) brachte des zwanzigjährigen Mendelssohn-Bartholdy Reformationssymphonie, die der Meister später als Jugendtorheit ablehnte. Das heute fast verschollene Werk machte in seiner programmatischen und leitthematischen Fassung einen erstaunlich tiefen Eindruck. Alfons Blümels Dafnis-Lieder auf die seinerzeit stark überschätzten bekannten Dichtungen von Arno Holz erfuhren in Leipzig ihre reichsdeutsche Uraufführung. Das Werk ist stark spielerisch angelegt und ohne tiefere Bedeutung.

— Ein neues Streichquartett von W. v. Baußnern gelangte durch das Klingler-Quartett in Frankfurt zu erfolgreicher Uraufführung.

— R. Haugs (Kassel) wird eine symphonische Ode „An meine Jugend" von F. Max Anton aufführen.

— Das soeben bei Tischer & Jagenberg erschienene D dur-Trio von Ewald Straeßer bringt W. Rehberg in Mannheim zur Aufführung.

— Max Bruchs „Gustav Adolf", ein volkstümliches, polyphon meisterhaft gefügtes Werk, hatte in Berlin unter G. Schumann großen Erfolg.

— In Chemnitz wurde eine Ballade „Marä" für Singstimme und Orchester von Hans Ludwig Cormann zur Uraufführung gebracht.

— Im Dresdener Musiksalon Bertrand Roth wurde ein zeitgenössischer Abend dem Schaffen Kurt Strieglers eingeräumt, von dem Lieder und ein Streichquartett zu Gehör gebracht wurden.

— Eine neue Violinsonate in a moll, Op. 69, von Julius Weismann kam durch die Damen Lotte Ackers-Ulmer und Lonny Epstein in Hamburg erfolgreich zur ersten öffentlichen Wiedergabe.

— In Regensburg ist bei der Reformationsjubelfeier der evangelischen Gemeinde eine Reformationskantate für Chor, Baß, Altsolo und Orgel von Karl Geiger mit Beifall aufgeführt worden.

— In Dessau gelangte eine Komposition Franz Mikoreys, ein feierlicher Marsch, „Aus großer Zeit", der sich als ein musikalisch tief gehaltvolles, meisterhaft instrumentiertes Werk erwies, unter des Komponisten eigener Leitung zu erfolgreicher Erstaufführung. E. H.

— Franz Dannehl in München veranstaltete mit Frau Möhl-Knabl und Helge Lindberg einen Abend, der nur aus seinen eigenen Liedern bestritten wurde. Volks- und Kinderlieder machten den besten Eindruck. Dannehls andere Lieder zeigen melodische Vornehmheit, Formsinn, Streben nach großer melodischer Linie, aber auch noch das Fehlen reicher rhythmischer Gliederung. Modernismen geht er aus dem Wege. Der Erfolg des Abends war sehr ehrenvoll für den Komponisten, von dessen Schöpfungen wir einiges in unserer Mappe haben.

— Unter Joseph Simon kam in der Dominikanerkirche in Kolmar die selten gehörte „Große Messe in f moll" von Anton Bruckner zur Aufführung.

— In Gera kam unter Labers vortrefflicher Orchesterleitung das neue Variationenwerk von Joseph Haas zur höchst erfolgreichen Uraufführung, in Stuttgart des jungen Meisters Op. 48, die Lieder nach C. Flaischlen.

Vermischte Nachrichten

— Robert Reitz (Weimar) hat für die neue Bach-Gesellschaft des Meisters Konzert in d moll für Violine und Klavier oder Streichorchesterbegleitung (mit Cembalo) (Jahrgang XVIII, Heft 1 und 2; Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1917) herausgegeben. Dieses Konzert ist also jetzt in seiner ursprünglichen Fassung zu haben.

— In Köln und in Königsberg haut der Zensor wieder einmal mit dem Knüttel auf allerhand moderne Werke, um Tugend und Sittsamkeit zu fördern. Meist handelt es sich um Werke, die in anderen Städten unbeanstandet gegeben worden sind.

— Die Generalintendanz der Kgl. Schauspiele in Berlin wird im Laufe des Winters drei volkstümliche Konzerte der Kgl. Kapelle unter Strauß, Blech und Dr. Stiedry für die Mitglieder des Verbandes der Freien Volksbühne veranstalten.

— Für die Provinz Hannover hat sich ein Provinzialausschuß gebildet, der die Frage der Versorgung der kleinen Städte mit guter Theaterkunst ihrer Lösung entgegenzubringen versuchen will.

— Zum Aufsatze in Heft 1 d. J. über Méhul macht uns A. Mehnert (Dessau) darauf aufmerksam, daß „Joseph in Aegypten" am Hoftheater in Dessau immer noch auf dem Spielplan stehe. Auch Méhuls „Uthal" (1806) ist dort vor wenigen Jahren noch mit Erfolg gegeben worden. Dies Werk ist ein Kuriosum insofern, als die Partitur keine Violinen kennt. Im Berliner „Theater des Westens" war übrigens für den Bußtag Méhuls Oratorium „Joseph und seine Brüder" zur Aufführung angesetzt.

— Der Mangel an Brennstoffen zwingt auch die Schweizer Bühnen, die Zahl ihrer Vorstellungen zu verringern und, damit das Publikum in den ungenügend geheizten Räumen nicht allzu lange friere, die Aufführungen möglichst kurz zu gestalten. Die Leitung des Züricher Stadttheaters wird deshalb den „Ring" auf 5 Abende verteilen. — Was war das doch für ein kluger Kerl, der der Katze den Schwanz stückweis abhackte, um ihr nicht zu wehe zu tun!

— Für die französische Schweiz wurde eine kirchenmusikalische Zeitschrift gegründet, die auf dem Boden des Cäcilienvereins steht und den Titel „Revue Cécilienne" führt. Die Schriftleitung führt Musikdirektor Joseph Bovet in Freiburg.

— Der „Nieuwe Courant" protestiert gegen die Begleitumstände, unter denen ein im Haag vor sich gegangenes Konzert mit Richard Strauß und Selma Kurz als Solistin angekündigt wurde; das Blatt spricht von „schreiender, unwürdiger Reklame" und tadelt die riesigen Preise. Dies Verfahren eines ausländischen Unternehmers nehme dem holländischen Konzertleben seinen sauberen Charakter. Daß trotz der großen Namen, die auf dem Zettel standen, die peinlichen Momente in der Veranstaltung überwiegen würden, hätte sich, wie wir im B. T. lesen, in der Tat voraussagen lassen. Man tut der deutschen Sache keinen Dienst, wenn man im Ausland bedeutende künstlerische Persönlichkeiten in marktschreierischer Form präsentiert. — Offenbar paßt die Ankündigung dieses Konzerts zu der letzthin von uns veröffentlichten. Die Veranstalter sollten, mögen sie selbst auch an derlei widerwärtigen Geschmacklosigkeiten keine direkte Schuld tragen, doch im Interesse ihres guten Namens und der Kunst ihren Geschäftsführern ordentlich auf die unsauberen Finger sehen. Tun sie das nicht, so wird ihnen in Zukunft der größere Teil der Schuld angerechnet werden müssen.

— Ein Musikmäzen großen Stils ist Christiania erstanden. Der Reeder Christoffer Hannevig, welcher jüngst zur Förderung der Kammermusik 100 000 Kronen aussetzte, hat jetzt seiner Vaterstadt ein Opernhaus mit vollständiger Einrichtung geschenkt.

— Während der Wintersaison bleibt das Scala-Theater in Mailand geschlossen.

— Wie der Pariser „Newyork Herald" aus Neuyork meldet, wird in der kommenden Spielzeit an der Neuyorker Metropolitanoper keine Oper in deutscher Sprache zur Aufführung gelangen. Die Verpflichtung der seit einem Jahr am Opernhaus tätigen deutschen Primadonna Johanna Gadski und des Baritons Otto Goritz wurden aufgehoben. Außerdem soll die Auflösung des Bostoner Symphonie-Orchesters bevorstehen, angeblich weil sein Leiter Dr. Muck sich weigerte, die amerikanische Nationalhymne zu spielen. — Um zu zeigen, auf wie viel höherer künstlerischer Warte sie stehen, werden nun vielleicht die deutschen Bühnen unter Vorantritt der Hoftheater des unsterblichen A. Thomas hehres Werk „Mignon" allwöchentlich einmal aufführen, um Goethe seinen bescheidenen Platz an der strahlenden Sonne dieser erhabenen Kunst zu sichern . . . .

* * *

— Unsere verehrten Leser seien auf die im Anzeigenteil dieses Heftes erlassene Bekanntmachung des Reichsbank-Direktoriums betr. den Umtausch der 5% Schuldverschreibungen und 4½% Schatzanweisungen der VI. Kriegsanleihe besonders aufmerksam gemacht.

* * *

— Zu L. Wichmanns Aufsatz „Versuche am untauglichen Objekt" in Heft 2 der Neuen Musik-Zeitung schreibt W. Möllendorff aus Dresden das folgende:

Ich führe Vierteltöne in unser altes System durchaus nicht zu dem Zweck ein, dieses betreffs seiner Reinheit zu verbessern, sondern allein nur zu dem Zweck: es um neue Stufen zu bereichern. Damit ist der größere Teil der Ausführungen des Herrn W. hinfällig. Im übrigen: Zahlen beweisen in der Kunst der Musik gar nichts, und: wie ich über das Verhältnis von „Akustik und Musik" denke, darüber spreche ich mich ja des längeren in dem Aufsatz aus, den Ihre gesch. Redaktion bereits vor längerer Zeit angenommen hat. — Ferner: es ist eine Unwahrheit, wenn Herr W. schreibt, „die Kritik" hätte meine Viertelton-Kompositionen abgelehnt. Er selbst hat das allerdings getan, auch der von ihm zitierte Herr Lothar Band. Es gibt aber noch mehr Leute, die von Musik etwas verstehen, wie diese beiden Lothare. Ich führe da nur rasch an, von Wiener Kritikern: Dr. Julius Bittner, Prof. Franz Haböck, Max Springer, Ludwig Karpath, von Berliner Kritikern: Walter Dahms, Georg Stolzenberg, Max Marschalk, Albert Friedenthal, von sonstigen Referenten: Dr. Otto Neitzel (Köln. Ztg.), Kgl. Musikdirektor Adolf Göttmann (Münch. N. N.), und von Fachleuten im allgemeinen: General-Musikdirektor Felix v. Weingartner und Prof. Dr. Rau, Direktor des Fürstl. Lippeschen musikwissenschaftlichen Forschungsinstituts in Bückeburg. Alle diese stimmen meinen Bestrebungen durchaus zu. — Ferner: es ist eine Unwahrheit, wenn Herr W. schreibt, „keiner der vielen Reformatoren (NB.: es sind ihrer nur sehr wenige, und mit einem Instrument ist außer mir noch keiner vor die Oeffentlichkeit getreten!) habe auf diesem Gebiet auch nur den geringsten Erfolg zu verzeichnen gehabt." Wahr ist: ich bin nach meinem ersten Vortrag am bichromatischen Harmonium, den ich in Wien öffentlich am 10. Januar d. J. im „Tonk.-V." hielt, gleich für einen zweiten Vortrag in Wien (am 20. Januar) vom „Oesterr. musikpädagog. Reichsverb." verpflichtet worden. Oder meint Herr W. vielleicht, derlei käme nach Mißerfolgen vor? Ganz ähnlich starken Beifalls hatte ich mich bald danach auch in Berlin („Tonk.-V.") und im Oktober d. J. in Köln, Bielefeld und Düsseldorf („Tonk.-V.") zu erfreuen. Hier war der Beifall so stark, daß ich gar zur Wiederholung meines kleinen Viertelton-Walzers „Wie einst — nur behutsamer" gezwungen war. Und das nennt Herr W.: „auch nicht den geringsten Erfolg!!" — Was Herr W. am Schlusse seines Artikels über eine „Renaissance der Musik" schreibt, ist mir dagegen völlig aus der Seele gesprochen! Doch wird er es sicher nicht fassen, wie man gleichzeitig Bichromatiker und Neumelodiker sein kann, ich will mich deshalb über diesen Punkt auch nicht weiter auslassen.

Herr L. W. schreibt weiter: „ein temperiertes System von 24 (Viertelton-) Stufen mit annähernder Reinheit der Hauptintervalle gibt es nicht." Nun, mein bichromatisches Harmonium enthält mit den alten weißen und schwarzen Tasten auch vollzählig alle Töne unseres alten, allbekannten, auch Herrn W. ja genügend reinen temperierten Systems, außerdem aber auch noch alle dazwischen liegenden Vierteltöne. Tausende von Fachleuten sind Zeugen! (Siehe übrigens auch mein kleines, soeben bei Leuckart in Leipzig erschienenes Buch.) Und um dieses „ganz unmögliche" Resultat zu erzielen, brauchte ich nicht mal einen einzigen Logarithmus zu bemühen! Freilich: ich pfeife auch schon lange auf die Schultheorie und singe mit Kolumbus, Kopernikus, Richard Wagner, Zeppelin und Hindenburg aus vollem Halse das schöne Lied: „Praxis, Praxis über alles!"

*

Zu dieser Aeußerung Möllendorffs geben wir, gleichzeitig die ganze Angelegenheit schließend, Herrn *Wichmann* das Wort:

Ihrer Aufforderung, mich zu der Erwiderung des Herrn Möllendorff zu äußern, folge ich gern und unverzüglich. Bei derartigen Erwiderungen muß man häufig zwei Seiten, eine persönliche und eine sachliche, unterscheiden, von denen die sachliche — die wichtigere! — leider meist zu kurz kommt. So ist es auch im vorliegenden Falle: fast nur persönliche Ergänzungen, sachliche Bemerkungen zu meiner eigentlichen Arbeit lediglich in wenigen Zeilen. Das war mir recht beruhigend.

Zwei Sätze meiner Arbeit „Die Versuche am untauglichen Objekt" haben wohl vornehmlich die Erwiderung veranlaßt: beide stehen in der Einleitung, beide gehören jedesmal in einen bestimmten Zusammenhang. 1) „Die Kritik hat die damit (mit Vierteltönen) ausgeführte Musik teils mit ehrlicher Offenheit, teils mit schonender Rücksicht abgelehnt." 2) „Tatsache ist zunächst, daß bis heute keiner der vielen hoffnungsfrohen Reformatoren auf diesem Gebiete auch nur den geringsten Erfolg zu verzeichnen hatte." Zu 1) bemerke ich, daß sich dieser Satz sinngemäß nur auf Berlin beziehen sollte und kann, nicht auf andere Orte, zumal die Arbeit bereits seit Mai bei der N. M.-Ztg. angenommen war. Außerdem heißt es an der Stelle keineswegs „einstimmig"; Ich habe nie bezweifelt, daß es in Berlin auch Leute gibt, die sich nicht ablehnend gegen Vierteltöne verhalten. Es wird also logischerweise dasselbe auch für andere Städte gelten, und daher sind die Ergänzungen Herrn Möllendorffs nicht überraschend. Zu 2) wäre zu sagen, daß der betreffende Satz doch nicht speziell auf die Vierteltöne gemünzt ist. Er bespricht den summarischen Erfolg derartiger (zumal früherer) Bestrebungen überhaupt. Von „Erfolgen", d. h. von einem *Durchdringen* ist doch aber bei so wichtigen Neuerungen erst dann zu reden, wenn sich die Allgemeinheit ihnen zu fügen beginnt. Nur solche Erfolge konnten in dem Zusammenhang berücksichtigt werden. —

Nun zu dem wirklich wichtigen Teil, dem sachlichen. Wenn hier eine Verständigung schwerer ist, so liegt das an der verschiedenen Arbeitsmethode, die wir befolgen. Ich bin der Meinung, daß der erste Gedanke einer Erfindung zwar einer instinktiven Eingebung entspringen kann, daß er aber — falls wirklich wertvoll — auch wissenschaftlich zu stützen sein wird, oder wenn das noch nicht möglich sein sollte, *jedenfalls nicht widerlegbar sein darf!* Ich beuge mich stets und gerne dem Ergebnis der exakten Methode, die aus bestimmten Voraussetzungen bezw. Bedingungen bestimmte Schlüsse zieht. Viele allerdings halten das in der Kunst irrtümlich für eine Entweihung, als würden Kunstwerke *nur im Rausch* geschaffen! Gewiß, ein heißes Herz gehört dazu, aber gleichzeitig ein kühler Kopf! Ist es denn eine Entweihung der Malerei, daß man die Gesetze der Perspektive ergründet hat und sich nun nach ihnen richtet? Herr Möllendorff aber sagt: „Zahlen beweisen in der Kunst der Musik gar nichts." Damit gibt er mir zunächst zu, daß sich in meinem exakten Beweise kein Fehler befindet, was ich dankbar begrüße und ausdrücklich feststellen möchte. Im übrigen erscheint mir die Ansicht Herrn Möllendorffs so übereilt, daß ich dafür nur *eine* Erklärung habe: so kann nur jemand urteilen, dem die Zahlen nicht das beweisen, was er gern bewiesen haben möchte, sondern leider das Gegenteil. Aber das ist doch nicht *meine* Schuld. Und was hatte sich denn bei mir ergeben? Daß die Einführung von Vierteltönen bei Aufrechterhaltung der Temperierung eine so erhebliche Verschlechterung der Intervallreinheit erzeugt, daß unser natürliches musikalisches Empfinden vergewaltigt werden müßte, wollten wir uns zu dieser Neuerung bekennen. Herr Möllendorff aber schreibt: „Ich führe Vierteltöne in unser altes System durchaus nicht zu dem Zwecke ein, dieses betreffs seiner Reinheit zu *verbessern*, sondern allein nur zu dem Zweck, es um neue Stufen zu *bereichern*." Dann sind wir uns doch also trotz verschiedener Arbeitsmethode vollständig einig! Bereicherung? Ja! — Verbesserung? Nein! Wir ziehen aus diesem Ergebnis nur verschiedene Schlußfolgerungen. Herr Möllendorff „bereichert" unbekümmert um Reinheit oder Unreinheit der Hauptintervalle und macht dann seine Musik; ich habe gegen eine Bereicherung an sich nichts, da sie aber — wie ich bewiesen habe — nur auf Kosten der Reinheit der Hauptintervalle geschehen kann, mußte ich und muß ich sie als aussichtslos ablehnen, und zwar ohne Abschwächung oder Aenderung. Nicht aus persönlicher Rechthaberei, sondern aus begründeter Ueberzeugung, die nur durch den Nachweis eines Fehlers in meinem Beweise — dann sogar offen und ehrlich — sich ändern wird. *Denn ich halte die Reinheit der Hauptintervalle für eine der ewig unzerstörbaren Grundlagen einer natürlichen Musik!* Zwischen diesen Auffassungen wird die Zukunft entscheiden. Also warten wir geduldig ab!

Besprechungen

Neue Bücher.

Berlioz. Von *Julius Kapp.* Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig, 1917. 12 Mk.

Das vorliegende Werk ist offenbar das gleiche, das Riemanns Lexikon (8. Aufl.) als dem Jahre 1914 angehörend bezeichnet. Die Berlioz-Literatur ist bereits zu einer nicht unbedeutenden Höhe angeschwollen. Da sie zeitlich aber zum großen Teil vor die Auffindung wichtiger neuer Dokumente zur Lebensgeschichte des heute in Deutschland unbegreiflicherweise vernachlässigten französischen Meisters fallen (an seiner Stelle huldigen die deutschen Theater unter Führung der Hofbühnen dem überragenden Genie des göttlichen A. Thomas und seiner hehren Schöpfung der Mignon, wahrscheinlich um überflüssigerweise abermals zu beweisen, daß das Theater um so bessere Geschäfte macht, je weniger es dem Geschmack der Gebildeten zugesteht), so war eine neue deutsche Arbeit über Berlioz durchaus am Platze. Ganz abgesehen davon, daß jeder, der den Lebensroman des Meisters kennt, es begreiflich finden wird, daß er immer wieder zu neuer Darstellung reizen muß. „Mein Leben ist ein Roman, der mich sehr interessiert" hat Berlioz selbst einmal gesagt. Er ist so sehr Roman, daß man sich eine nüchterne, ganz und gar sachliche, wissenschaftliche Darstellung dieses Lebens kaum vorstellen kann. Gleichwohl wird diese eines Tages kommen müssen, um das seltsam verschlungene Wesen des Mannes in seinen letzten Triebkräften ganz erkennen zu lassen und seine Stellung in seiner Umwelt wie seine Bedeutung für die, die nach ihm kamen, völlig klarzulegen. Kapp erzählt uns in einer durchaus fesselnden und geschickten Weise Berlioz' Leben. Auf die Werke und ihre Besonderheit kommt er nur dann und wann zu sprechen und auch da streift er ihre historische Stellung mehr als daß er sie darlegte. Von einer Analyse sieht er ab. Ob der Leser des französischen Meisters Art am Schlusse der Lektüre sich ganz erschlossen sehen wird, möchte ich bezweifeln: Wohl fehlt keiner der Striche, die für sie bezeichnend sind, aber es wäre eine die Mühe lohnende Arbeit gewesen, am Schlusse des Bandes die ganze Summe von Berlioz' geistiger und menschlicher Art zu ziehen und an ihr nachzuweisen, wie auch der Ausgangspunkt des viele Widersprüche zeigenden Wesenskerns von Berlioz der berechtigte Egoismus des Künstlers ist, dessen Betätigung freilich ganz andersartige Hemmungen wie etwa Wagner erwachsen sind. Ein paar Einzelheiten, die mir bei der ersten Lektüre aufgefallen sind, mögen hier Platz finden. Kapp bietet mancherlei Neues, so den schönen Liszt-Brief S. 106 und die Liste der schriftstellerischen Arbeiten von Berlioz, der sich nicht nur als Kritiker plagen, sondern auch in der widerwärtigen Stellung eines Feuilletonisten schinden mußte. Was ich hauptsächlich an Kapps Schrift vermisse, ist die Darlegung des geistigen Nährbodens, dem er mit seiner Kunst entstammte, also der Neuromantik im allgemeinen, und des Zusammenhangs mit dem um ein Jahr älteren Victor Hugo (er wird flüchtig berührt) im besonderen. Ein kleines Versehen auf S. 135: Liszt hat doch nicht, wie es aus Kapps Darstellung herausgelesen werden könnte, die ganze Summe für das Bonner Denkmal Beethovens zusammengebracht. Die Stellungnahme von Berlioz gegen Liszt und Wagner, Wagners Aburteil über Berlioz — all das hätte ein Eingehen auf die künstlerischen Gründe (die zu den rein menschlichen und nicht gerade schönen hinzukamen) nötig gemacht. Glatt abzulehnen ist Kapps S. 141 geäußerter Vorschlag, „Fausts Verdammnis" auch in Deutschland auf die französischen Worte aufzuführen. S. 123 findet sich im obersten Absatze ein arges Versehen der Druckerei, das auf einem dem Bande beizulegenden Zettel hätte in Ordnung gebracht werden müssen: eine Zeile ist doppelt gedruckt und ein Satz ganz verstümmelt wiedergegeben. Sei es an diesen Ausstellungen genug. Ich wünsche der gut, freilich zuweilen doch auch etwas breitspurig geschriebenen Arbeit, der ein Anhang (über Berlioz' schriftstellerische Tätigkeit) und zahlreiche Abbildungen beigegeben sind, viele Leser, die über die großen Schwächen des Menschen Berlioz seiner Kunst nicht vergessen mögen. Die Ausstattung des 267 Seiten (und 48 Bildseiten) starken Bandes ist wegen des notgedrungen gewählten Kriegspapiers nicht so, wie wir es gewöhnt sind. Der Druck aber ist klar und schön.

W. Nagel.

*

Rollands Johann Christoph in deutscher Sprache. Im Verlage von Rütten & Loening in Frankfurt a. M. sind 1914 und 1917 die beiden ersten Bände des großen Romans von *Romain Rolland* in einer guten deutschen Uebersetzung erschienen. Sie und den später und hoffentlich bald folgenden Abschluß des Werkes wünsche ich in jedes gebildete deutsche Haus. Das Werk des Franzosen? Nein, das Werk des aufrechten Mannes, der die Wahrheit sucht, der deutsche Art und Kunst liebt, der hundert Problemen nachgeht und Jedem, der sich ihm und seiner gewaltigen Arbeit empfänglichen Sinnes naht, mit reichen Händen aus dem geistigen Besitze eines tiefen Menschenkenners und Menschenfreundes, aus der Fülle aber auch einer gewaltigen schöpferischen Kraft spendet, einer Kraft, der sich ein bedeutsames kritisches Vermögen gesellt. Es ist kein Roman im landläufigen Sinne, den uns Romain Rolland geschenkt hat, der zuletzt, vor dem Kriege, Lehrer der Musikgeschichte an der Sorbonne war und nun in Genf, auf neutralem Boden, das Ende des männermordenden Ringens wartend ersehnt. Die Lebensgeschichte des deutschen Musikers Johann Christoph ist kein Buch, das der Leser hastig in sich hineinschlingen dürfte, läßt es ihn gleich nicht los, wenn er

sich einmal hineingelesen hat. Wer nicht lesen kann, wie das Werk gelesen werden muß, möge ihm fernbleiben. Aber denkende Eltern sollten zu ihm greifen und aus seinem Reichtume schöpfen, Erzieher sollten es sich zu eigen machen, um aus seiner Weisheit, Milde und kritischen Schärfe zu lernen, junge, dem Leben entgegenstürmende Menschen sollten in ihm heimisch zu werden trachten. Wer sich daran stößt, daß Rolland den Deutschen hier und da nur mit französischen Augen sieht und Schwächen seines Wesens nicht verdeckt, ist entweder nicht in das Wesen dieses zugleich großen und seltsamen Buches eingedrungen oder ist nicht imstande, es zu begreifen und deshalb nicht wert, es zu lesen. Der Vorwurf, den Rolland behandelt, ist ein gewaltiger. Sein Held ist das musikalische Genie. Sein Wesen zu ergründen war die Aufgabe. Und so begleiten wir Johann Christoph durch sein ganzes, wild bewegtes Leben hindurch vom ersten bis zum letzten Tage und erkennen unschwer, wie der Dichter hier Züge aus Beethovens, dort aus Wagners, Straußens und anderer Leben und Art benutzt und seinen Helden angegliedert hat. Aber daraus ist nicht ein buntes Flickwerk entstanden, sondern ein wundersam geformtes Gebäude innerer Entwickelung, ein Erziehungsroman, wie wir in unserer Muttersprache nur deren zwei besitzen: Goethes Wilhelm Meister und Kellers Grünen Heinrich. Tag für Tag sehen wir Johann Christophs Wesen sich vor uns entwickeln und seinem Ziele entgegenwachsen. Nichts Menschliches bleibt ihm fremd. Am Widerstande der Welt entfaltet er sich, um sich durch chaotische Nebel zur Klarheit durchzukämpfen. Wer sich einmal in das Buch hineingefunden hat, der steht erstaunt vor dem Reichtum lebenswahr geschauter und gebildeter Charaktere, die in irgendwelche Beziehungen zum Helden des Werkes treten. Und nicht minder erstaunen wird er über die große Sicherheit, mit der Rolland die schwerstwiegenden Probleme sozialer oder ethischer Richtung behandelt. Das Buch kennt keine Unklarheiten, keine Unwahrheiten. Es ist unerbittlich in der Logik seines Aufbaues, in der verblüffenden Treue der Charakteristik seiner Gestalten, deren keine einzige auch nur an einer Stelle den Schein des Gemachten erweckte. Alles lebt in diesem Werke, die Menschen und die Natur, in der sie wandeln. Lebt so, daß wir uns bald selbst als lebendiges Glied der Kreise fühlen, die sich um Johann Christoph schließen, daß wir für ihn oder gegen ihn zum Parteigänger werden müssen, ob wir wollen oder nicht. Es ist unmöglich, den unendlich reichen Inhalt des Werkes auch nur andeutend wiedergeben zu wollen. Zu seinem Helden gehört seine Zeit. Beide hat Rolland mit der Kraft des Dichters, der auf den tiefsten Grund der Dinge sieht, geschildert. Was von Berlioz' Werken gesagt worden ist, daß sie mehr nach Deutschland gehören als nach Frankreich, das gilt vielleicht in noch höherem Maße von dem wundervollen Buche Rollands, das den deutschen Meister preist und verherrlicht, der unbekümmert um die Welt mit nie wankender Treue gegen seinen Genius das und nur das kündete, was in seiner Brust lebte. W. Nagel.

*

W. Aron, Die Grundlagen und die Entwicklung der Musik. C. Becher, Breslau 1916.

Die 192 Seiten umfassende Arbeit ist aus populären Vorträgen des Verfassers hervorgegangen und mag gar wohl zur Einführung in das Studium der Musikgeschichte dienen, wenngleich nicht alles, was Aron schreibt, gelungen und übersichtlich, manches unklar und insbesondere zu bedauern ist, daß die wissenschaftliche Literatur, die der Verfasser benutzt hat, nicht wenigstens in ihren Hauptwerken angegeben ist. Die Darstellungsweise ist im ganzen anzuerkennen. W. Nagel.

*

Schahrazade, Oper in drei Aufzügen von ... Dichtung von Gerdt v. Bassewitz. Musik von Bernhard Sekles. Drei-Masken-Verlag, Berlin-München 1917. 18 Mk.

Da wir das vortreffliche Buch von Bassewitz, vortrefflich trotz einiger Bedenken, die wir aussprechen mußten, und die reizvolle, wenngleich nicht immer unbedingt anzuerkennende Musik von Sekles bereits ausführlich besprochen haben, genügt an dieser Stelle ein warm empfehlender Hinweis auf den ausgezeichnet ausgestatteten vortrefflichen Klavierauszug des Werkes. W. Nagel.

Neue Klaviermusik.

Variationen über ein eigenes Thema von Richard Wetz. Verlag Fr. Kistner, Leipzig.

Das erste Klavierwerk des bedeutsamen Komponisten, der seine Schöpferkraft bisher nur in Liedern und in einigen Chören offenbart hat, durfte füglich die besondere Erwartung wachrufen, wie er seine Aufgabe lösen und gestalten würde. Um so freudiger muß man das Bekenntnis ablegen, daß hier eine ernste, umfassende Arbeit zur Beachtung ruft und sie in reichem Maße einzuernten würdig ist. Uns will bedünken, daß hier ein neuer, reiferer Stil zum Lichte begehrt. Was mitunter ein wenig zu verstimmen vermochte: das allzu Biedere, Farblose — hier scheint es geschwunden und abgelegt, verdrängt durch schimmernde Fülle und weite Blicke. Das friedsam schlichte Thema wird auf die mannigfachste, immer fesselnde Weise umkreist und verändert, am eindringlichsten und schönsten vielleicht in der dritten, fünften und achten Variation, und des Pianisten harrt keine alltägliche Aufgabe. Wetz betitelt sein Werk „romantische" Variationen, und es liegt wirklich — wenn auch nicht durchweg — etwas Geheimnisvolles, Feiertägliches darüber, Traum und Trotz und Scherz. Nur mitunter dehnt sich die Behaglichkeit allzu deutlich, wie in der sechsten und siebenten Variation, wo ich weder Anmut, noch Schwermut zu finden vermag. Der stete Anstieg, auf dem wir dem Komponisten begegnen dürfen, möge ihm bald zu einem ragenden, überschauenden Gipfel geleiten, zu innerer und äußerer Freiheit! E. L. Sch.

Neue Lieder.

Karl Bleyle, Op. 26. „Nietzsche-Lieder" für eine Singstimme mit Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Musikalisches Philosophieren? Nein, etwas anderes ist's. Wohl mag es Karl Bleyle gelockt, gedrängt haben, in Tönen nach dem urbewußten Unbekannten zu suchen, mit ihm zu ringen, und er findet sich auch (in dem ersten Liede) überraschend gut in die Stimmung des Dichterwortes; aber er verläßt gar bald den trotzigen Philosophen, um bei dem Poeten Nietzsche zu verweilen und dessen lebendige Melancholie suchend, ahnend nachzusingen. Bei aller Tonmalerei verliert Bleyle niemals den Zusammenhang mit der reinen Melodik. Alle seine Lieder bergen einen Teil, da die sangbare Melodie sich über das Rezitativmäßige erhebt, von diesem eingeschlossen wie ein kostbares Kleinod. Und Bleyles Melodik ist von wundersamem Reize. Die Lieder, in denen es bald strotzt voll sich immer steigernden Trotzes, bald wogt in tränenfeuchtem Sehnen, zeugen alle von ausgesprochener Individualität und erheben ihren Schöpfer in die Reihe der bedeutendsten Liederkomponisten unserer Tage. —r.

*

Hermann Drechsler: Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte: Werke 28, 35, 38, 48, 50, 54. Ries & Erler.

Es sind 25 Lieder, welche in diesen 6 Heften zusammen enthalten sind. Da die Opuszahlen sich weit verteilen, hat man es bei H. Drechsler mit einem Liedvertoner zu tun, der nicht nur gelegentliche Arbeit verrichtet. Was noch mehr wert ist: man bekommt den Eindruck, daß dem Komponisten seine Lieder Herzenssache sind. Eine wohltuende Freundlichkeit scheint mir das Hauptmerkmal der vorliegenden Gesänge zu sein. Wenn Lieder meist so komponiert werden, daß ihnen die Musik angepaßt wird, so gibt es glücklichere Naturen, die es verstehen, die Musik aus dem Text herauszuholen. Zu diesen Naturen darf man wohl Drechsler — er lebt in Bremen — rechnen, er gibt sich verständlich, nicht schwerfällig, spielt aber auch nicht den Entsagungsvollen, indem er es nicht auf eine künstliche Einfachheit absieht, die im Grunde doch nur vom Mangel an Phantasie herrührt. Man glaube nicht, daß ein Ueberfluß an Liedern jener Gattung herrscht, die fast noch mehr fürs Haus passen, als für den heutigen Konzertsaal. Zahlen beweisen nicht immer, sie lügen auch. Wir dürfen froh sein, wenn aus den Stößen von Einzelgesängen, vor deren Auswahl sich der Musikfreund ratlos gestellt sieht, solche Lieder wie die Drechslerschen sich abheben. Man nehme sich dieser Stücke an, sie werden das Entgegenkommen, welches man ihnen beweist, rechtfertigen. A. Eisenmann.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir bringen diesmal ein Präludium zur Weihnachtsfeier von G. Luckner (München), dem im nächsten Hefte zwei Weihnachtslieder folgen werden. Luckners Komposition wird ohne Frage Teilnahme und Widerspruch finden. Jene von solchen, die gerne ernsten Versuchen folgen, ausgetretene Pfade zu meiden, diese von denen, die ohne die übliche Aufmachung der „Weihnachtsstücke" nicht auskommen zu können meinen. Derlei seichte Salonware aber möchten wir aus der Beilage der N. M.-Ztg. ganz ausgeschaltet wissen. Was Luckner mit der auf den ersten Blick sicherlich nicht ganz eingängigen und trotzdem keine Rätsel aufgebenden Schöpfung gewollt hat? Nun, er hat ein Präludium über den Choral „Vom Himmel hoch" schreiben wollen, dessen Form diese ist: 1. Teil: C dur. Thema a. 2. Teil: Jonisch. Thema b. 3. Teil: E dur. Oben Thema a, unten Thema b. 4. Teil: C dur. Oben Thema b, Mittelstimme Thema b. Will der Spieler durchaus eine poetische Idee für die nur aus Musikfühlen geborene Tonschöpfung haben, so ziehen wir mit Einwilligung des Komponisten die folgende (aber an den Haaren, wie der denkende und fühlende Spieler rasch begreifen wird) herbei: 1. Teil: Die Hirten auf dem Felde. Uebergang nach E dur: Erscheinung der Engel und des Lichtes. 2. Teil: Gesang der Engel. 3. Teil: Die Hirten wandern zur Krippe. Plötzlicher Eintritt von As dur (der in Wahrheit nur aus dynamischen Gründen erfolgt): angehaltener Atem beim Anblick des Erlösers. 4. Teil: Gesang der Engel und Hirten. Alles dies ist freilich von dem konventionellen Tone, der sattsam bekannt ist, verschieden. Aber gerade das freut uns. — Wir bemerken nochmals, daß dies „Programm" nachträglich der Arbeit angepaßt worden ist. Der Spieler möge versuchen, sich den Gehalt der schön aufgebauten und wirkungsvollen Komposition ohne die „erklärenden" Worte zu vermitteln. Wem sie nicht beim ersten Male eingeht, der spiele sie mehrmals. Technisch schwer ist sie nicht, wenn auch hier und da etwas unbequem zu greifen. Das kommt sicherlich daher, daß sie weniger pianistisch als orchestral erdacht ist.

Zur freundlichen Beachtung!

Die durch wichtige Interessen des Vaterlandes bedingten Verkehrsverhältnisse bringen es mit sich, daß wie bei anderen Zeitschriften so auch bei unserer „Neuen Musik-Zeitung" die Zustellung der einzelnen Hefte an die Bezieher sich gelegentlich erheblich verzögern muß. Wir bitten unsere Leser, dies gütigst zu berücksichtigen und von Beschwerden abzusehen, denen abzuhelfen der Verlag wie die Buchhandlungen außerstande sind.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Schluß des Blattes am 17. November. Ausgabe dieses Heftes am 29. November, des nächsten Heftes am 13. Dezember.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 6

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Zur Frage der Studienpartituren.

Zukunftshoffnungen und Wünsche eines Musikfreundes. Von Dr. Otto Chmel (Prag).

Der dritte Kriegswinter ließ uns eine Großtat des deutschen Musikverlags erleben. Während die besten jungen Arbeitskräfte an der Front stehen, bringen bei reduziertem Arbeiterstand und erklecklich erhöhten Kosten Breitkopf & Härtel und Universal-Edition eine von Ignaz Friedmann revidierte übersichtliche Ausgabe der bedeutendsten Klavierwerke von Liszt auf den Markt. Eine noch tiefer schürfende, von Emil Sauer revidierte Ausgabe in 10 Bänden bescherte uns die Edition Peters, die überdies noch die Orgelwerke von Straube revidiert erscheinen ließ. Unsere Feinde, die den deutschen Musikverlag am liebsten aus dem Felde schlagen möchten, werden — sofern es ihnen ihre chauvinistischen Gelüste gestatten — in Friedenszeiten nicht umhin können, die verhaßten deutschen Ausgaben zur Hand zu nehmen und zu sehen, daß sie das nicht nachmachen können. Das nur nebenbei.

Damit wurde ein langjähriger Wunsch einer stillen, aber großen Liszt-Gemeinde erfüllt und auch diejenigen, die es sich versagen mußten, die teueren Originalausgaben anzuschaffen, sind in die Lage versetzt, den Edelgehalt der Lisztschen Musik auszukosten. Die neuen Ausgaben haben überdies den Vorteil, daß sie die wenige Spreu von dem Weizen ausgesondert haben und nur das Beste bieten, was der Meister aller Meister des Klaviers für sein geliebtes Instrument geschaffen hat. Gar mancher, der sich in diesen harten Prüfungszeiten nach einer Tröstung sehnt, mancher der vielleicht umsonst bei Philosophie und Religion noch Trost gesucht hat, wird sich vom Dämon der Musik, wie Liszt von Rubinstein genannt wurde, in die höchsten Höhen erheben lassen, in jene reinen Gefilde, in denen nur die Liebe waltet und so mancher wird mit Liszt „an einer Quelle" sitzen, Petrarcas Gesängen lauschen und Gott in der Einsamkeit lobpreisen. Auch der, der sich an kein Dogma bindet, wird gern den Tönen lauschen, mit denen Liszt, diese tiefgläubige Christusnatur, den Weg zu Gott suchte. Vielleicht sein Tiefstes und Schönstes hat Liszt in seinen großen Chor- und Orchesterwerken niedergelegt. Da mag denn wohl der Wunsch ausgesprochen werden, daß auch das eine oder das andere seiner großen Orchesterwerke, eine oder die andere der Messen oder eines seiner Oratorien in billiger Partiturausgabe erscheinen möge.

Ich habe in meinem Aufsatz „Moderne Partituren zum Privatstudium" (N. M.-Ztg. vom 1. März 1917) die Forderung erhoben, daß Verleger, denen es um einen weiteren Ausbau ihres Verlages zu tun ist, zunächst unsere großen Volksausgaben, die Wagnerschen Opernpartituren in großem Format zu billigen Stufenpreisen herausgeben mögen. Diese Forderung mag manchem, in Anbetracht der großen Herstellungskosten als unbillig, wenn nicht gar phantastisch erschienen sein. Daß sie sich erfüllen läßt, und zwar auf eine höchst befriedigende Art und Weise, hat die Edition Peters mit ihrer neuen Ausgabe der Tristan- und Meistersingerpartitur (E. P. 3421 und 3448) bewiesen. Ich kann es mir nicht versagen, bei dieser Gelegenheit nochmals auf diese Ausgaben hinzuweisen, weil hier ein Weg gewiesen wurde, auf dem sich noch große Aufgaben vollbringen lassen. Als sich die Firma Peters entschloß, in ihre Meisterausgaben auch die Meistersinger-Partitur aufzunehmen, stand sie vor dem Problem, eine der umfangreichsten, vielleicht die umfangreichste Opernpartitur Wagners in ein handliches Format zu kleiden. Im Format der bis jetzt edierten Partituren z. B. der Opernwerke von Mozart und Gluck wäre die Partitur der Meistersinger zu einem unförmlichen Bande angeschwollen. Das Taschenformat zeitigte die sattsam bekannten, in meinem Aufsatze gerügten Nachteile, daß vielzeilige Partitursysteme auf zwei Seiten verteilt werden müßten. So wählte nun die Firma Peters einen Mittelweg. Sie griff zu dem bekannten Oktavformat ihrer Klavierauszüge und ließ von der Firma Röder den Neudruck der Partitur auf besonders feinem dünnem Papier herstellen. So ist es gelungen, in zwei zierlichen Oktavbänden, die zusammen 822 Seiten umfassen, die ganze umfangreiche Orchesterpartitur der Meistersinger unterzubringen. Der I. Band enthält den I. und II. Akt, der II. Band den 3. Aufzug. Der Druck ist präzis, übersichtlich und dem Auge außerordentlich wohltuend. Auch die Ensembleszenen, die zum Schluß des II. Aktes 28, zum Schluß des I. gar 30 Zeilen aufweisen, haben auf einer Seite Platz gefunden, sodaß sich diese Ausgabe sehr gut zum Partitur*spiel* eignet. Mit diesem deutlichen, zierlichen *Stich* hat die Firma Röder wieder einen glänzenden Beweis ihrer außerordentlichen Leistungsfähigkeit erbracht. Wie vorauszusehen, haben diese neuen Ausgaben einen ungewöhnlich großen Erfolg errungen, sodaß die Firma Peters, wie sie mir mitteilte, beabsichtigt, noch weitere Opernwerke Wagners in dieser Form herauszugeben. Wir können dieses Unternehmen nur mit unseren herzlichsten Wünschen begleiten.

Außerdem sind in der Ed. Peters (E. P. 3422) im großen Format der Symphonie-Ausgaben in einem Bande die instrumentationstechnisch interessantesten Vorspiele zu Wagners Bühnenwerken erschienen, und zwar die zu Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Parsifal, Tristan und Isolde mit anschließendem „Liebestod Isoldes". Auch hier liegt ein wertvolles Studienmaterial zu erstaunlich billigem Preis (3 Mk.) vor, das insbesonders zu lehrreichen Vergleichen herausfordert, wie Wagner die Orchestration z. B. zur Zeit des „Tannhäuser" handhabt und wie er es verstand, sie immer mehr zu verfeinern bis zum „Tristan" und „Parsifal". Demgemäß verschiebt sich auch das Partiturbild. Von Tannhäuser und Meistersinger an mit der zweifachen Holzbläserbesetzung vervielfacht sich immer mehr die Zahl der Bläser, bis sie in manchen dynamischen Höhepunkten des Parsifal-Vorspieles, z. B. Seite 109 des Ouvertürenbandes mit 20zeiligen Systemen (!), ganze Seiten vollkommen in Anspruch nehmen.

Ich glaube namens einer großen Liszt-Gemeinde zu sprechen, wenn ich den Wunsch laut werden lasse, daß sich unsere Volksausgaben entschließen, auch die großen Orchesterwerke Liszts in vorbildlichen großen Ausgaben der Allgemeinheit zugänglich

zu machen. Es wird viele Verehrer der Lisztschen Muse geben, die den Wunsch hegen, neben der Wagnerschen auch die Lisztsche Orchesterbehandlung an der Quelle, d. h. aus der Partitur kennen zu lernen. Auch hier könnte man z. B. für die symphonischen Dichtungen jenes Oktavformat zum Ausgangspunkt nehmen, in dem die symphonischen Dichtungen zuerst bei Breitkopf & Härtel erschienen und das sich bei den Petersschen Partiturausgaben glänzend bewährt hat. Einen Anlauf zur Popularisierung von Liszts Oratorienpartituren hat der Verlag Kahnt mit den kleinen Partiturausgaben von „Christus" und der „Legende von der heiligen Elisabeth" gemacht. Der Stich ist aber derart augenmörderisch klein ausgefallen, daß sich diese Ausgaben kaum viel Freunde erwerben dürften.

Wenn ich auf diese Partiturausgaben in großem Format so viel Wert lege, so geschieht es aus folgenden Gründen. Die heutige Komponistengeneration hat sich in steigendem Maße vom Klavier ab und dem Orchester zugewendet. Seit Wagner ist die Orchesterbehandlung immer mehr verfeinert worden. Man erwartet fast von jedem Komponisten, der für Orchester schreibt, er werde neue Klangfarben bringen. Nur ist kein Zweig der Kompositionstechnik so schwer zu erlernen wie die Instrumentation. Es gibt berühmte Komponisten, die sie ihr Leben lang nicht erlernt haben. Ich erinnere an Schumann, der in der Mischung von orchestralen Klangfarben keine besonders glückliche Hand hatte, und an Peter Cornelius, dessen Meisterwerk „Barbier von Bagdad" mehr als eine Retouchierung über sich ergehen lassen mußte. Der idealste Weg, die Orchestration zu erlernen, wäre der, als Dirigent eines großen Orchesters an der Hand der Partitur alle Tonfarben analysieren zu können. Von der Analyse führt hier der sicherste Pfad zur Synthese, zur Erfindung n e u e r Tonfarben.

Aber wie wenige haben das Glück, sich nach Herzenswunsch als Dirigent eines guten Konzertorchesters betätigen zu können. Wieviel Dirigentenbegabungen liegen aus Mangel an Gelegenheit zur praktischen Ausübung brach! Auch die Laufbahn eines Operndirigenten führt nicht immer zum gewünschten Ziele. Abgesehen von den Fällen, wo neidische Kollegen einer sich entwickelnden Begabung den Weg versperren, stellt sich das schlechte Notenmaterial vielfach als Hindernis dar. Von modernen Operetten werden überhaupt keine Partituren herausgegeben. Der Operettendirigent ist daher genötigt, aus einem für Aufführungszwecke mit Instrumentationsbezeichnungen versehenen Klavierauszug (Conducteur) zu dirigieren, wodurch ihm manche Feinheiten entgehen. Auch der Operndirigent wird manche klassischen Spielopern lieber aus einem modernen übersichtlich gedruckten Klavierauszug dirigieren, als aus einer schlecht geschriebenen Partitur, in der sich so und soviele Vorgänger mit Strichen und anderen Bemerkungen verewigt haben. Bleibt nur der Ausweg, als Zuhörer in guten Orchesterkonzerten immer und immer wieder an der Hand der Partitur das Kaleidoskop der wechselnden Klangfarben zu verfolgen und sich einzuprägen. Besonders interessante Führungen einzelner Instrumente und Instrumentalgruppen wollen überdies am Klavier nachgeprüft werden. Dazu eignen sich aber nur Ausgaben in großem Format, nicht die kleinen, die kaum aufgeschlagen zusammenklappen.

Wir stehen gegenwärtig im Zeichen von Beratungen maßgebender Kreise, die einen engeren Zusammenschluß der beiden Zentralmächte herbeiführen wollen. Es wäre dringend zu wünschen, wenn dieser engere Anschluß der beiden Nachbarreiche auch dem Buch- und Musikalienhandel Oesterreichs zugute käme, derart, daß gewisse hemmende Bestimmungen, die noch immer dem Austausche von Erzeugnissen des Musikalienhandels im Wege stehen, fallen gelassen werden. Dringend beratungs- und reformbedürftig ist die Valutafrage. Das Entgegenkommen, das man hier an den Tag legen würde, würde sich reichlich lohnen, wenn der Absatz z. B. der neuen billigen Partiturausgaben der Firma Peters in den österreichischen Landen sich bedeutend heben würde. Fallen einmal diese Schranken, dann werden wir in Oesterreich alle Reform-Partitur-Ausgaben, Wagnersche und Lisztsche Orchesterwerke, zu denen die neuen Petersausgaben hoffentlich den Anstoß geben werden, mit Freuden willkommen heißen.

Miszellen zur Musikgeschichte.

Von Dr. F r i e d r i c h B e h n, Direktorial-Assistent und Privatdozent.

II. Antike Doppelbesetzungen.

Wir sahen in der vorhergehenden Studie, daß die L u r e n meist paarweise gefunden wurden, und daß die beiden Stücke des Paares dann stets genau gleiche Stimmung haben. Sie gehören also zweifelsfrei paarweise zusammen. Das Problem ist oft und leidenschaftlich erörtert, ob die Luren nun einstimmig oder zweistimmig geblasen worden sind. Die Gründe für und gegen die eine oder andere Möglichkeit sind zunächst natürlich hypothetischer Natur. Die ursprüngliche Veranlassung, ein Instrument doppelt zu besetzen, ist der Wunsch nach Vermehrung der Tonstärke, und bei gänzlich vorurteilsloser Betrachtung wird die haarscharf gleiche Stimmung der Lurenpaare zunächst auch zur Annahme des einstimmigen Spieles führen müssen. Ebenso klar aber ist auch, daß im Kreise einer so hohen Musikkultur, wie sie das Vorhandensein der Luren uns verrät, aus der ursprünglichen Einstimmigkeit hier sehr leicht die Mehrstimmigkeit entstehen konnte. Ein einziges Mal sind 6 Luren so zusammen gefunden worden, daß die Vermutung naheliegt, diese 6 Instrumente haben einst zu einem Satz gehört. Diese 3 Lurenpaare stimmen nun nicht alle gleich, sondern teils in C, teils in Es, also einem Intervall, das zu allen Zeiten als harmonisch empfunden werden wird und in der primitiven Volksmusik auch am ersten in dieser Rolle vorkommt. Hier liegt vielleicht der einzige konkrete Beweis für Mehrstimmigkeit in der Lurenmusik vor. Daß nicht nur immer zwei Luren einen vollen Satz ausmachen, zeigen auch die vorgeschichtlichen, den Original-Luren gleichzeitigen Felsenzeichnungen an der Küste von Bohuslän in Schweden, die einmal 4 Luren in 2 Paaren darstellen.

Die Luren sind Instrumente des Götterkults, das muß jedem unweigerlich feststehen, der jemals einen Lurenton gehört hat, denn dieser weiche, runde Klang ist in der Schlacht undenkbar. Im Kultgebrauch aber sind auch in anderen antiken Kulturen die Instrumente mehrfach doppelt besetzt. So auch die hebräischen Tempeltrompeten, die C h a z o z r o t h, die 4. Mos. 10 genau beschrieben werden in Herstellung wie Verwendung. Sie sind in der Geschichte des Instrumentenbaues außerordentlich interessant. Während alle sonstigen antiken Trompeten gegossen sind, heißt es hier: „Trompeten in g e t r i e b e n e r Arbeit"; das Material ist S i l b e r, das sonst im ganzen Altertum nicht für Trompeten verwendet worden ist (nur die griechisch-römische Schalmei, der aulós, wird oftmals aus Silber gefertigt). Ueber die Verwendung der Chazozroth und die Bedeutung ihrer Signale gibt die Bibelstelle gleichfalls genaue Auskunft, wir erfahren hier, daß die Signale mit e i n e r Trompete eine andere Bedeutung hatten als die mit z w e i e n. Das führt uns vielleicht einen Schritt weiter. Man wird doch kaum annehmen wollen, daß die Unterscheidung allein in der Tonstärke bestanden haben sollte, die von so viel Zufälligkeiten, der Disposition des Bläsers, dem Zustande der Luft, der Stärke und Richtung des Windes u. a. m. abhängig ist. Die Signale waren also verschieden, und der Schluß hat nichts Gewaltsames, daß hier dem einstimmigen Signal mit nur einer Trompete ein zweistimmiges mit beiden Instrumenten gegenübergestellt ist.

Die beiden wichtigsten Signalinstrumente des römischen Heeres waren die gerade T u b a und das gewundene C o r n u, das große Horn, von dem in Pompeji mehrere Exemplare

gefunden worden sind, nach denen an mehreren Stellen (so auch in Mainz für das Römisch-germanische Central-Museum durch die Herren Hofinstrumentenbauer Gebr. Alexander) getreue Nachbildungen hergestellt wurden. Diese Hörner nun sind, wie sowohl die Darstellungen wie die römischen Militärschriftsteller bezeugen, stets den Feldzeichen beigesellt. Die Feldzeichen des römischen Heeres aber, die Signa, empfingen gottähnliche Verehrung in eigenen Heiligtümern, die Cornua haben also gleichfalls den Rang von Instrumenten des Götterkultes. Sie erscheinen wie Luren und Chazozroth niemals allein, sondern stets in der Mehrzahl, meist paarweis, auf dem Trajansmonument von Adamklissi in der Dobrudscha sogar in dreifacher Besetzung. Ob sie ein- oder mehrstimmig geblasen wurden, entzieht sich völlig unserer Beurteilung, da leider auch die Militärschriftsteller über diesen Punkt schweigen.

Das Cornu ist keine römische Erfindung, sondern ohne Veränderung von den Etruskern her übernommen, deren Musikleben eine anerkennenswerte Höhe gehabt haben muß. In der etruskischen Musik wird nun das Cornu sehr oft mit dem Lituus zusammen verwendet, der kurzen geraden Trompete mit dem hakenförmigen Schallbecher, also eine Form, die wohl nicht zufällig der des hebräischen Schofar entspricht, denn auch die Etrusker sind Semiten und aus Asien eingewandert. Von diesem Instrument ist in einem etruskischen Grabe nun auch ein tadellos erhaltenes Original gefunden, es steht in g. Die römischen Hörner aus Pompeji stimmen nun genau eine Oktav tiefer. Dürfen wir bei beiden eine Normalstimmung annehmen, was methodisch für diese Periode sehr wohl statthaft ist, und ferner voraussetzen, daß die unmusikalischen Römer mit dem Horn auch seine Stimmung von den musikalischeren Nachbarn übernommen haben, so hätten wir einen interessanten Beleg für eine Zweistimmigkeit im Oktavintervall. Diese primitive Form der Polyphonie ist im Altertum auch sonst nicht selten. Wie die musikalischen Anweisungen in den Ueberschriften der Psalmen zeigen, wurde das Oktavintervall in der hebräischen Kultmusik gern verwendet. Wie Riemann überzeugend dargelegt hat, war das griechische Saiteninstrument Magadis, das mit der Pektis identisch gewesen ist, zweichörig bezogen wie eine Mandoline, doch stimmten die Saitenpaare nicht auf den gleichen Ton, sondern im Oktavabstand.

Noch einmal begegnen uns die geraden Trompeten in doppelter Besetzung, in den Felsreliefs von Tak-i-Bostan im Iran aus dem Kreise der sassanidischen Kunst. Hoffeste eines orientalischen Großen sind ja so gut wie Handlungen des Götterkultes, und darum werden auch diese Trompeten doppelt geblasen.

Ganz besonders interessant stellt die Frage der Mehrstimmigkeit sich bei der Familie der antiken Rohrblattinstrumente, die wir hier, alter schlechter Gewohnheit der Philologen folgend, einmal unter dem Sammelbegriff „Flöten" zusammenfassen wollen, obwohl gerade für unsere Spezialfrage keines der Instrumente diesen Namen verdient. Es liegt aber in der Art des bei diesen Tongeräten verwendeten Materials, daß wir die genauere Klassifizierung der zahlreichen Typen und Einzelformen heute vergeblich versuchen müssen. Am meisten wissen wir noch vom griechisch-römischen aulós, der zylindrische Bohrung mit Doppelrohrblatt hatte. Die antiken „Flöten" werden nun nach altorientalischem Vorbild meistens doppelt von dem gleichen Bläser gespielt. Bei der Zähigkeit der künstlerischen Tradition im Orient sind wir berechtigt, die heute dort geltenden Zustände rückwärts auf das Altertum zu übertragen und haben darin hochwillkommene Hilfsmittel.

Die vorderasiatischen Doppelflöten müssen vorerst für unsere Fragen ausscheiden, da das Material noch keinerlei Anhalt gibt. Mehr können wir von den ägyptischen Instrumenten dieses Typus sagen. Das Nilland kannte 2 Arten von Doppelflöten, die eine mit losen, die andere mit festverbundenen Einzelrohren. Von dieser letzten Art besitzt das Berliner Museum ein tadellos erhaltenes Stück, dessen Teile durch Wachs und Bindfäden fest zusammengehalten werden. Die Löcher sitzen bei beiden an genau den gleichen Stellen, also wurde dieses Instrument ohne jeden Zweifel unisono gespielt und die Verdoppelung der Rohre diente lediglich der Verstärkung des Tones. Bei dem Typ mit losen Einzelrohren liegt die Sache anders. In den Darstellungen sind beide Rohre oft ungleich lang, und zwar pflegt das linke das längere, also tiefere zu sein. Auch beim Orientalen ist die rechte Hand geschmeidiger als die linke und wir dürfen annehmen, daß bei diesen Doppelinstrumenten die Melodieführung der rechten Hand zukam, während die linke die Begleitung ausführte. Damit tun wir einen Blick in das harmonische System der alten Aegypter: während die griechische Musiklehre die Begleitung der Oberlage zuteilte, liegt diese bei den Aegyptern wie bei uns unten. Dieser Schluß findet eine willkommene Bestätigung in den heutigen Verhältnissen. Die Arghul des heutigen Arabers hat zwei ungleiche Rohre, und auch hier hat das kürzere die Melodielöcher, das lange die feststehende Bordunbegleitung, den „obstinaten Baß".

Phrygien, das Stammland des orgiastischen Kultes der Kybele, der „großen Mutter", hat in dem Elymos eine Sonderform der Doppelflöte geschaffen, ursprünglich lokal, allmählich aber im ganzen Umkreis der klassischen Kultur verbreitet: das eine Rohr (nach Darstellungen und Schriftstellerangaben das linke) erhielt eine Stürze in Gestalt eines hakenförmig nach oben gebogenen Bechers. Mit der Verlängerung der einen Luftsäule ist ohne weiteres die Zweistimmigkeit gegeben. Die antike Tradition gibt dem rechten Rohr nur 1 Tonloch, dem linken deren 2; sehr tonreich ist der Elymos also nicht gewesen, selbst wenn die Zahl der Töne durch mehrfaches Ueberblasen multipliziert wurde, was auch beim Doppelrohrblatt nicht nur möglich, sondern nach einwandsfreien Zeugnissen antiker Fachschriftsteller auch durchaus gebräuchlich war. Abweichend ist das Instrument des Bläsers Sibbaeus von der Cohorte der Ituräer (ein syrischer Beduinenstamm) auf seinem Grabstein im Mannheimer Museum, es ist kein Elymos, sondern eine Doppelflöte mit ungleichen Einzelteilen, das linke Rohr ist das kürzere und hat 4, das längere rechte kein Loch. Hier stände die Begleitung also wieder wie bei den Aegyptern in der Unterlage.

Die Griechen, die in allen Zweigen der Musik durchaus die empfangenden waren, sind in der Flötenmusik die Schüler des Orients, haben aber gerade diese Instrumentenfamilie besonders gepflegt und sie technisch zu anerkennenswerter Höhe entwickelt. Eine griechische Erfindung scheint die sog. „Syrinx" zu sein, ein kleines vom Daumen bedientes Loch auf der Unterseite des Rohres, das zum Ueberblasen diente und mit der gleichnamigen Pansflöte natürlich nichts zu tun hat. Bei gleicher Länge der beiden Rohre ergeben sich dann folgende Möglichkeiten für die „Doppelflöte": 1) einstimmiges Spiel, 2) in Oktav- oder einem anderen feststehenden Intervall bei Benutzung des Ueberblaseloches an einem der beiden Instrumente, 3) in wechselndem Intervall innerhalb der Quintengrenze; beim Doppelinstrument kann jedes Einzelrohr ja nur 4 Löcher, also 5 Töne haben, und das Ueberblasen eines der Rohre ohne Anwendung der „Syrinx" nur durch Verstärkung des Luftdruckes ist ausgeschlossen, obwohl jedes ein eigenes Mundstück hatte, aber beide im Munde des Bläsers steckten; 4) in jedem Intervall, wenn die beiden Rohre ungleiche Länge hatten.

Ein sehr interessantes Beispiel für Doppelbesetzung bieten die musikgeschichtlich sehr ergiebigen Illustrationen des Utrechter Psalters, der um 860 nach Chr. geschrieben ist, nämlich in zwei Darstellungen das vierhändige Orgelspiel, das literarisch erst 980 durch Geraldus Cambrensis für die Orgel von Winchester bezeugt ist. Die beiden Orgelbilder des Psalters haben jedes zwei Systeme von Pfeifen auf einem gemeinsamen Unterbau, das eine Mal sind auch die beiden Organisten dargestellt. Eine dritte Orgel dieses Psalters ist wie sonst üblich für zweihändiges Spiel eingerichtet.

Beethovens Teplitzer Badereisen von 1811 und 1812.

Von Dr. Max Unger (Leipzig).

Durch die zuerst von Dr. Wolfgang Thomas-San-Galli [1] aufgestellte und bewiesene Behauptung, daß der Brief Beethovens an die „Unsterbliche Geliebte" am 6. und 7. Juli 1812 in Teplitz, nicht wie uns Schindler irregeleitet hat, in einem ungarischen Badeort geschrieben ist, gewinnen diese Reisen nach jener Stadt — besonders natürlich die zweite — eine Bedeutung, die man vorher nie vermutet hat. Aus diesem Grunde dürfte der hier folgende Versuch, ein möglichst vollständiges Bild von seinen damaligen Badereisen nicht lediglich dem Beethoven-Forscher willkommen sein, um so mehr als das Schwergewicht auf Benützung von Quellen gelegt werden soll, die von den Biographen bisher noch nicht persönlich eingesehen worden sind und deshalb manche unbekannte, für uns neue Tatsache in sich bargen [2]. Vor allen Dingen ziele ich hier auf die zeitgenössischen Kurlisten der Städte Teplitz, Karlsbad und Franzensbad ab, die mir von den Museums- und Stadtarchivsverwaltungen zur Einsicht bereitwilligst unterbreitet wurden. Der Verwaltung des Museums zu Teplitz-Schönau, Stadtarchivar Prof. Dr. Karl Ludwig in Karlsbad, sowie dem K. K. Rat Bürgermeister Wiedermann in Franzensbad sei für ihr Entgegenkommen auch von hier aus bestens gedankt.

Um das Bild möglichst abgeschlossen aufzurollen, sollen die näheren Umstände und Vorbereitungen dieser Reisen nicht überhaupt ausgeschaltet werden, sondern — besonders Zeit und Personen betreffende — in tunlichster Gedrängtheit erwähnt werden. Aber trotzdem mußte das Hauptgewicht auf Namen und Zeitangaben gelegt werden. Vielleicht erlebt der Leser an der Hand des trockenen statistischen Stoffes dennoch das buntbewegte Treiben in den damaligen Weltbädern mit.

*

Ueber Beethovens Absichten für das Jahr 1811 (das seiner ersten Teplitzer Reise) sind wir durch zwei Briefe von ihm an seinen Freund Grafen Franz von Brunswick in Budapest unterrichtet. Sie sind zwar ohne Jahre nur mit den Tagen des 18. Juni und 4. Juli aus Wien datiert — aber ihr Inhalt weist einzig und allein auf unser erstes Jahr hin. Die Briefe führen des Meisters Vorbereitungen am besten vor Augen und sollen aus diesem Grunde sowie, um ihre schon mehrmals angezweifelte Zugehörigkeit zu einander nachzuweisen, z. T. wiedergegeben werden [3]:

I.

„Wien am 18. Juni.

Tausend Dank, Freundchen, für deinen Nektar — und wie soll ich dir genug dafür danken, daß du mit mir die Reise machen willst. Es wird sich schon in meinem tönenden Herzen finden. — Da ich nicht wünschte, daß dir irgend etwas nicht nach deinem Sinne wäre, so muß ich dir sagen, daß ich auf Verordnung meines Arztes [4] volle 2 Monathe in T. zubringen muß, bis halbn August könnte ich also nicht mit dir gehen, du müßtest dann die Reise allein oder was du auch leicht finden wirst, wenns dir gefällt, mit Jemanden Andern machen — ich erwarte hierüber deinen freundlichen Beschluß. Glaubst du, daß dir das allein Zurückreisen nicht anstehe, so handle ganz nach deiner Gemächlichkeit; ich will nicht, so sehr lieb du mir auch bist, und so sehr viel angenehmes auch aus dem Zusammensein mit dir für mich entspringt, daß dir daraus unangenehmes entstehe. Da du ohnedem, wenn du auch mitgehst, doch den halben August zurück mußt, so werde ich meinen Bedienten mitnehmen, der wirklich ein sehr ordentlicher, lieber Kerl ist. Da es aber sein könnte, daß wir nicht in einem Hause zusammen seyn könnten, so wirst du wohl thun, den deinigen mitzunehmen, wenn du ihn brauchst; ich für meine Person, wenn ich nicht ein so unbehülflicher Sohn des Apollo wäre, möchte auf Reisen gar keinen mitnehmen. Ich bitte dich nur zu machen, daß du spätestens den ersten, zweiten Juli hier bist, weil's sonst zu spät für mich wird, und der Artzt jetzt schon grollt, daß ich es solange anstehen lasse, obschon er es selbst findet, daß die Gesellschaft eines so guten, lieben Freundes auf mich wohl wirken würde. — Hast du einen Wagen? — jetzt schreib mir aber blitzschnell die Antwort, weil ich sobald ich weiß, ob du noch mitgehn willst, um Wohnungen für uns schreibe, indem es sich dort sehr füllen soll — leb wohl, mein guter, lieber Freund, schreibe ja gleich Antwort ...."

II.

„Freund, deine Absagung kann ich nicht annehmen; ich habe Oliva fortreißen lassen allein, und zwar wegen dir, ich muß Jemand Vertrauten an meiner Seite haben, soll mir das gemeine Leben nicht zur Last werden; ich erwarte dich spätestens bis 12. dieses Monats, auch meinetwegen bis 15ten dieses Monats doch ohne Widerrede. Es ist allerhöchster Befehl ....

Wir erwarten Sechsfach blitzschnell keine andere Antwort auf unsern allerhöchsten Befehl als Ja Ja Ja! geschwinde — sonst kommt der Zorn bis nach Ofen. Das übrige wegen der Rückreise macht sich bald."

Wenn nicht von Thomas-San-Galli a. a. O. wieder behauptet worden wäre, der erste Brief gehöre ins Jahr 1812, so hielte ich es überhaupt für überflüssig, den Beweis für seine Versetzung ins Jahr 1811 zu erbringen. Doch sei es deshalb kurz getan. Erstens ergibt sich für den zweiten Brief, der mit „Wien am 4. Juli" datiert ist, daß er, wenn es sich darin überhaupt um eine Teplitzer Reise Beethovens handelt, 1811 geschrieben sein muß, da er 1812 bereits am 5. Juli in Teplitz eintraf und die Reise von Wien nach Teplitz mindestens 5 Tage in Anspruch nahm. Dieser zweite Brief hängt nun unmittelbar mit dem ersten, mit „Wien am 18. Juni" näher bezeichneten, zusammen. Nach diesem hat ihm Brunswick seine Begleitung nach Teplitz zugesagt; Beethoven muß nach der Verordnung seines Arztes Dr. Malfatti [1] zwei volle Monate dort verweilen. Spätestens am 1. oder 2. Juli soll Brunswick in Wien sein. Anstatt dessen trifft seine Absage um diese Zeit ein und kurz nachher schreibt ihm Beethoven den nachdrücklicheren zweiten Brief vom 4. Juli, der sogar wieder an den ersten anknüpft: „Das übrige wegen der Rückreise macht sich bald." Uebrigens kann der erste der beiden Briefe schon aus dem Grunde nicht 1812 geschrieben sein, weil da Beethoven an dem Tage, an dem er Brunswick spätestens in Wien wissen will, am 2. Juli, nach einer mehrtägigen Reise nach Teplitz unterwegs bereits in Prag anlangt. Endlich weisen auch die Worte des ersten Briefes: „indem es sich dort sehr füllen soll" — durchaus auf das Jahr 1811: Am 15. Juni dieses Jahres wies die Badegästeliste bereits über 600 Nummern auf, 1812 hingegen — wegen des schlechten Wetters — noch nicht viel über 350.

Betreffs Oliva, des Meisters Freund, müssen hier noch ein paar Worte eingeschaltet werden. Am 4. Juli schreibt Beethoven, er habe ihn allein fortreisen lassen — wann? Das kann nicht mit Deutlichkeit aus dem Schreiben ersehen werden. Das eine ist aber sicher, daß sich Oliva bereits im Mai d. J. einmal in Karlsbad befindet, weshalb man vielleicht schließen darf, daß er von Beethoven, der mit Brunsvick zu reisen gedachte, schon so früh abgesandt worden war. Der Meister hatte ihm einen Brief [2] an Goethe, der damals in Karlsbad die Kur gebrauchte, mitgegeben. Olivas Besuche bei Goethe sind in dessen Tagebüchern am 3., 4. und 6. Mai verzeichnet. Am 2. Mai hatte er ihm bereits folgende in der Beethoven-Forschung wohl noch unbekannte Karte geschickt: „Von Oliva aus Wien, dem sein Freund Ludwig van Beethoven den

---

[1] Die unsterbliche Geliebte Beethovens. Amalie Sebald. Lösung eines vielumstrittenen Problems. (Halle 1909.) Meine Arbeit „Auf Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten" (Langensalza 1911) erhärtet das von Thomas-San-Galli aufgestellte Jahr, wendet sich aber gegen Amalie Sebald als Empfängerin des Briefes. — Der vorliegende Aufsatz ist, wie von vornherein festgestellt werden soll, bereits vor der Veröffentlichung von Thomas-San-Gallis Schrift über Goethe, Beethoven und Amalie Sebald (München, Wunderhorn-Verlag) geschrieben worden. Dieses Büchlein benützt zum Teil die gleichen Quellen wie der vorliegende Aufsatz.

[2] S. dazu indes die obige Anmerkung.

[3] Nach Kalischer: Beethovens sämtliche Briefe, Bd. II, Berlin 1907.

[4] Es handelt sich bei Beethoven um heftige Verdauungsbeschwerden.

[1] Ich entnehme dies einem andern undatierten Schreiben Beethovens, welches Kalischer (II, S. 84/5) ins Jahr 1812 (oder 1811) setzt. Dort sagt Beethoven: „Malfatti will durchaus, daß ich nach Töplitz soll, das mir nun gar nicht lieb —" Diese Stelle will mir mehr nach 1811 hinweisen. Für das Jahr 1812 paßt der Zusatz: „das mir nun garnicht lieb —" aus verschiedenen Gründen nicht. Auch möchte ich für dies Jahr eine Andeutung auf seinen erneuten Besuch in T. — vielleicht ein „wieder" vermissen.

[2] S. Kalischer III, S. 146 ff.

inliegenden Brief an Herrn Geh. Rath von Goethe Excell. zur Abgabe an dieselbe übergeben, wünschte die Ehre zu haben, dem Herrn v. Goethe aufwarten zu dürfen, ob und wann es Ihnen gefällig wäre, denselben zu empfangen [1]."

Daß Beethoven letzten Endes doch noch ohne Begleitung seines Freundes aufbrechen mußte, beweisen einige Worte aus einem undatierten Briefchen, das er an sein „Musikgräferl" N. v. Zmeskall im Februar 1812 schrieb: „.... Hier sehen sie in das Beygeschlossene, was ich alles für die Ungarn gethan, das ist was anders, wenn ein deutscher Mensch ohne Wort zu geben, etwas übernimmt, als so ein Ungarischer graf B, der mich wer weiß, wegen welch elender lumperey konnte allein reisen lassen und noch dazu abwarten lassen, ohne was erwartet zu haben — ....

Das Eingeschlossene schickens zurück, denn wollens dem Grafen auch unter die Nase mit noch was anderm reiben. —"

Aus den hier mitgeteilten Briefstellen geht deutlich hervor, daß Brunswick an der langen Verzögerung von Beethovens Aufbruch Schuld hatte. Das zuletzt mitgeteilte Schreiben bestätigt aber auch, daß Beethoven ohne Begleitung — also auch ohne Oliva — aufbrach, ein guter Grund zu der Annahme, daß Oliva gleich in den böhmischen Bädern blieb, bis zur Ankunft Beethovens ungefähr drei Monate später. Ich gebe hier die Auszüge der chronologischen Kurlisteneinträge Beethovens, ihm bekannter Personen und derjenigen, von denen man ihrer Bedeutung halber schließen kann, daß sie vielleicht auch mit dem Meister zusammengekommen sind. Aus verschiedenen, leicht zu erkennenden Gründen werden hier vor den Teplitzer auch die Karlsbader Kurlisten berücksichtigt.

Aus den Karlsbader Kurlisten vom Jahre 1811.

Chronologische Nr.	Namen, Karakter und Wohnung der angekommenen Kurgäste.	Tag der Ankunft
12.	Herr J. W. von Goethe, Herzoglich Sachsen Weimarischer Geheimrath Excellenz, und	
13.	Herr F. W. Riemer, Dr. aus Weimar, wohn. zu den 3 Mohren auf dem Markte	18. May
67.	Frau Geheimeräthin v. Goethe und Fräulein von Ulrich, aus Weimar, wohn. zu den 3 Mohren auf dem Markte.	
121.	Herr Graf Pergen, k. k. Kämmerer,	
122.	Herr Franz von Breitschop, k. k. Rittmeister und Second Wachtmeister bei der adelichen deutschen Leibgarde; w. zum weißen Hirschen auf dem Markt	3. Juny
215.	Frau Gräfin von der Recke, geb. Reichsgräfin v. Medem, Fräulein von Seebald, aus Curland; woh. zum weißen Adler auf dem Markte.	11. "
407.	Herr Fried. Hein. Himmel, k. preuß. Capellmeister aus Berlin; w. im puppischen Saale in der Allee.	23. "
458.	Se. Excellenz Herr Andreas Graf von Rasumoffsky, ruß. kais. wirklicher geheimer Rath, Senator, Ritter der russischen Orden und ehemaliger Botschafter in Wien; w. zum Merkur auf dem Markte	25. "
499.	Herr Johann B. Polledro, Professor der Musik, aus Wien; w. zur Unmöglichkeit in der Kreuzgasse	28. "
600.	Herr Christ. Körner, Appellationsrath, mit Frau und Sohn, aus Dresden; w. zum weißen Hasen auf der Wiese	2. Juli
635.	Herr Ferd. Fürst Kinsky, k. k. Obristlieutenant von Klenau Chev. leg.; w. zum gold. Stuck auf der Wiese	4. "
1147.	Frau Antonia Brentano geb. Edle von Birkenstock, Großhändlersgattin mit Tochter,	
1148.	Herr Alexander Baron Neffzer, k. k. Hauptmann .... w. zur weißen Rose nächst der Kirche	31. "

[1] Goethes Tagebücher, 4. Band, S. 394. Weimar 1891.

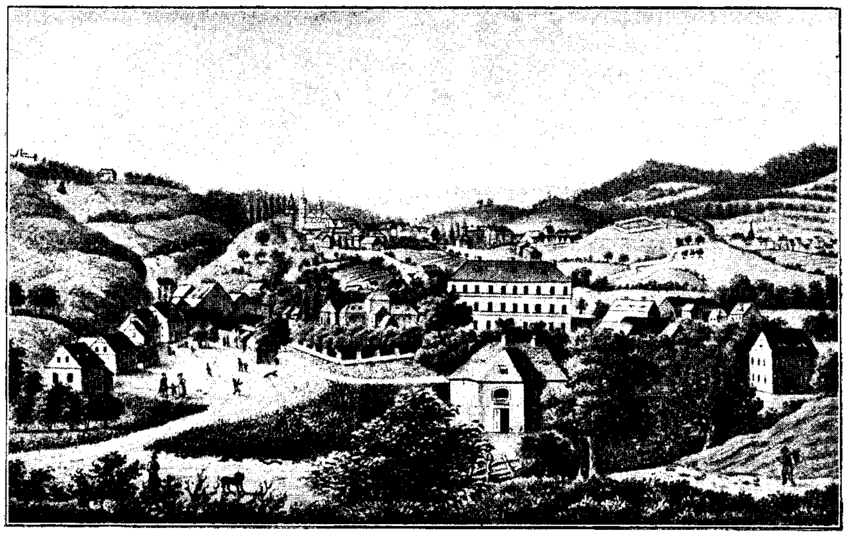
Aus den Teplitzer Kurlisten vom Jahre 1811.

Chronologische Nr.	Tag der Ankunft	Namen, Karakter und Wohnungen.
28.	6. May [1]	Frau v. Recke, geb. Reichsgräfin von Medem, aus Kurland, w. in der gold. Sonne Nr. 72.
25.	5. "	Herr August Tiedge, Kanonikus, dann Fräulein Amalie v. Seebald, aus Berlin, w. eben in der gold. Sonne Nr. 72.
136.	24. "	Hr. Heinrich Bethmann, Schauspieler nebst Gattin aus Berlin, w. im schwarzen Rössel Nr. 124.
326.	5. Juny	Hr. August Eberhard Müller, Herzogl. sächs. weimarischer Kapellmeister, ... w. im Elephanten Nr. 106.
617.	15. "	Hr. Graf Nikolaus Esterhazy, k. k. Kämmerer.
618.		Fr. Gräfin Esterhazy, geb. Marquise Roisin, Dame du Palais Ihrer Majestät der Kaiserin aus Wien, wohnen am grünen Ring im Moritzhof.
619.		Fr. Gräfin Esterhazy, geb. Gräfin Esterhazy, Dame du Palais Ihrer k. k. Majestät der Kaiserin von Oesterreich, dann
620.		Fr. v. Szentyvany, w. in der goldenen Brücke Nr. 181.
631.	15. Juny	Madame Longhi, Künstlerin nebst Tochter aus spanisch Niederland, wohnen im goldenen Schiff Nr. 116.
634.	19. "	Demoiselle Rachel Robert aus Berlin, w. im weißen Lamm Nr. 122.
1074.	1. July	Hr. Wilhelm Reichsgraf v. Bentheim, k. k. Kämmerer, Oberst und Kommandant des 47. Linnien-Inf. Reg. Vogelsang aus Prag, w. im gold. Löwen Nr. 121.
1075.		Hr. Karl August v. Varnhagen, k. k. Officier von Vogelsang, dann
1076.		Hr. v. Eccles, Begleiter des Hrn. Obristen aus Prag, w. eben im gold. Löwen Nr. 121.
1785.	25. "	Hr. Fried. Aug. Wolf, k. preuß. Geheimrath aus Berlin, w. in der gold. Kelle.
1903.	30. "	Se. Durchlaucht Herr Moriz Fürst v. Lichtenstein,
1904.		Se. Durchlaucht Herr Louis Fürst v. Lichtenstein, k. k. General Major aus Wien, w. in der langen Gasse in E. H. Karl Nr. 50.
1969.	1. Aug.	Ihre Durchlaucht die Fr. Fürstin Theresia von Lobkowitz, w. in der gold. Brücke Nr. 181.
2055.	4. "	Hr. Ludwig v. Beethoven, Partik. aus Wien, w. in der Harfe Nr. 75.
2065.		Hr. Joh. Gottlieb Fichte, Doktor und Professor der Philosophie nebst Fr. Gemahlin und Sohn aus Berlin, w. am Schloßplatz im gold. Kreuz Nr. 69.
2127.	7. "	Hr. Joh. Baptist Polledro, Künstler aus Turin, w. in der Harfe Nr. 75.
2155.	8. "	Hr. Graf Eugen v. Bentheim, k. k. Kämmerer und Oberlieut. von Reg. Zach, w. im gold. Löwen Nr. 121.
2356.	19. "	Hr. Franz Kanka, k. Kreisamtssecretär zu Chrudim aus Prag, dann
2357.		Hr. Joseph Kanka, J. U. Dokt. und Advokat aus Prag, w. im Feigenbaum Nr. 56.
2374.	20. "	Se. Excellenz Herr Andreas von Rasumoffsky, Ruß. kaiserl. wirkl. Geheimrath, Senator, der Ruß. Orden Ritter, ehemaliger Botschafter in Wien, w. in der gold. Drey Nr. 136.
2492.	5. Sept.	Fr. Gräfin Niklas Esterhazy, dann
2493.		Fr. Gräfin Manterscheid aus Wien, w. im Morizhof.
2506.	8. "	Hr. Baron Joseph von Pasquolati aus Wien und
2507.		Hr. Karl Altmann aus Prag, w. im gold. Hirsch Nr. 65.
2528.	17. "	Hr. Graf Nikolaus v. Esterhazy aus Wien, w. im Morizhof Nr. 21.

Die Verzeichnisse der Badegäste sind, das sei gleich vorausgeschickt, inhaltlich nicht vollständig: Es stand im Belieben der Angekommenen, sich gegen Erlegung einiger Kreuzer eintragen zu lassen. Ebensowenig stimmen die darin angegebenen Ankunftstage mit dem wirklichen Eintreffen immer

[1] Die chronologischen Nummern und Tage sind hier in ungenauer Weise verstellt, weshalb Frau von Recke — was sehr wahrscheinlich ist — mit Tiedge am 5. Mai angekommen sein mag.

ganz genau überein; in den meisten Fällen sind sie, wie sich an verschiedenen Beispielen beweisen läßt, um einen oder ein paar Tage zu spät verzeichnet, was wohl auf die zu lange Hinausschiebung der Anmeldung des Badegastes zurückzuführen ist. Fassen wir erst einmal nach den Listen den verschiedenen Aufenthalt des Freundespaares Frau Elise v. d. Recke (mit Amalie Sebald) und Tiedge ins Auge. Sie kamen am 5. Mai in Teplitz an — die wirkliche Ankunft also gewöhnlich etwas früher anzunehmen — und treffen am 3. Juni bereits in Karlsbad ein. Goethe, der, wie die Kurlisten dieser Stadt bestätigen, am 18. Mai dort angekommen sein soll, ist es in Wirklichkeit am 17. Er verzeichnet dies in seinem Tagebuch, nach dem (mit den Worten „Frau von Recke begegnet") am 12. Juni auch das erste Zusammentreffen mit dieser stattfand. Am 14. merkt er an: „War Frau von der Recke mit Frl. Seebald um 4 Uhr bey uns gewesen." Noch zwei Tage vor seiner Abreise von Karlsbad ist der Frau v. d. Recke in seinen Tagebüchern gedacht. Daß diese mit Tiedge wieder nach Teplitz zurückgekehrt ist, bestätigt Varnhagen von Ense. Auch aus einem Briefe von Beethoven, der mit „Töplitz 6ten September 1811" bezeichnet ist, geht dies hervor (S. Thayer, Beethovens Leben III, S. 179 f.). Eine kleine Stelle sei angeführt: „Täglich putze ich mich selbst aus, daß ich Sie nicht früher kennen gelernt. Es ist abscheulich, so kurz das Gute zu erkennen und sogleich wieder zu verlieren." Die obige Tagesangabe muß falsch sein; denn nach der folgenden Stelle aus einem Briefe von Varnhagen, der am 9. September 1811 an den Obersten Bentheim gerichtet ist[1], sind die Personen noch alle an diesem Tage in Teplitz beisammen: „Tiedge, den ich als Menschen verehre, als Dichter aber gern dahingestellt sein lasse, sagte gestern zu mir und Beethoven ein herrliches Wort, es war von Napoleon die Rede, „man kann den Menschen gar nicht sehn, sagte er, „wegen des Glücks, das vor ihm steht."



Teplitz und Schönau.
Nach einer Lithographie aus „A. Reuß, Die Bäder von Teplitz", 1835.

Bei dieser Gelegenheit sei auch gleich darauf hingewiesen, daß das von Thayer und anderen mit Recht angezweifelte Datum für den Beethovenschen Vers in Amalie Sebalds Stammbuch:

„Ludwig van Beethoven
Den Sie, wenn Sie auch wollten,
Doch nicht vergessen sollten.
Töplitz am 8. August 1812."

für dieses Jahr nicht möglich, für 1811 jedoch auch nicht sehr wahrscheinlich ist. Wahrscheinlich ist das Jahr richtig, aber der Tag falsch. Erstens ist es noch gar nicht bestimmt, wenn auch sehr wohl möglich, ob das obengenannte Freundespaar mit Amalie Sebald wirklich an diesem Tage bereits wieder in Teplitz war. Sodann wissen wir aus den Kurlisten, daß Beethoven erst am 4. August daselbst eintraf. Aus der obigen ebenfalls falsch datierten Briefstelle Beethovens vom 6. September 1811 geht aber deutlich hervor, daß es ihm „so kurz das Gute zu erkennen und sogleich wieder zu verlieren" beschieden war, daß er also ihren Umgang nur ganz kurze Zeit genießen konnte. Darauf paßt die Tagesangabe des Stammbuchverses, der übrigens meiner Ansicht nach — wenn auch nicht unbedingt — inhaltlich eine nicht bloß ein paar Tage dauernde Bekanntschaft voraussetzt, ebenfalls sehr wenig. Daran ändert der eine oder die wenigen Tage, die Beethoven wahrscheinlich auch verspätet eingetragen ist, nicht das mindeste. Will man Beethovens Worte, die er am 23. August d. J. an Breitkopf & Härtel in Leipzig schreibt: „indem ich hier mein Heil seit 3 Wochen versuche . . . . ." ganz dem Buchstaben gemäß nehmen (das ist natürlich nicht durchaus bindend), so wäre er, ganz übereinstimmend mit den Bemerkungen über die sonstigen verspäteten Einträge in die Listen, bereits am 2. August angelangt. Auf die sonderbar anmutende Berufsangabe „Partik." (Particulier = Privatmann) in den Verzeichnissen, wo sonst gewöhnlich „Compositeur" zu stehen pflegt, sei nebenbei hingewiesen.

Aus dem hier zuletzt herangezogenen Briefe des Meisters vom 23. August geht übrigens hervor, daß auch Oliva bereits wieder oder noch in Teplitz weilte: „oliva ist hier, und soll Ihnen schreiben" —

Fassen wir nun den Bekanntenkreis Varnhagens v. Ense besonders ins Auge; dieser schreibt am 19. Juni an seinen Obersten v. Bentheim (wohl nach Prag)[1]: „Vorgestern Abend bin ich mit meinen Damen wohlbehalten in Teplitz eingetroffen. Viele Bekannte von mir kommen noch hierher, manche neue Bekanntschaften hoff' ich zu machen, jedoch reizt mich keine so sehr, als die Goethes[2] . . ." Jn den Listen sind die Damen Rahel Robert (Levin) und die Frau Crayen[3], mit denen Varnhagen anlangte, am 19. Juni (also zwei Tage nach ihrer am 17. erfolgten Ankunft) eingetragen. Varnhagens Name selbst ist erst am 1. Juli, mit seinem Obersten Bentheim und dessen Begleiter v. Eccles, verzeichnet. Dieser Oberst ist, wie man füglich schließen darf (man erinnere sich, daß ihm Varnhagen erst am 19. Juli jenen Brief schrieb), um die in den Verzeichnissen angegebene Zeit in Teplitz eingetroffen und sein Offizier Varnhagen mag die Gelegenheit benutzt haben, sein Gasthaus mit dem Quartier des Obersten im „goldenen Löwen" zu vertauschen. Hier dürfte auch Beethoven die Bekanntschaft des Grafen Bentheim gemacht haben, über den bei Jakobs a. a. O. Näheres zu finden ist. Später hat auch Bentheims Zeugnis in der so lange sich hinziehenden Beethovenschen Gehaltsangelegenheit nach dem Tode des Fürsten Kinsky, den unsere Verzeichnisse im Jahre 1811 auch in Karlsbad anwesend sein lassen und von dem Beethoven in Teplitz einen Teil seines Gehaltes „am letzten August 1811 behoben[4]" hat, anscheinend seine Dienste geleistet[5].

Einer Anzahl Personen, die Beethoven teils kannte teils wahrscheinlich dort kennen lernte, seien hier nur ein paar Worte gewidmet. Der unter Nr. 136 verzeichnete Schauspieler Bethmann trat zu Beethoven erst später (1825, Siehe

[1] S. E. Jacobs: Beethoven, Goethe und Varnhagen („Die Musik", 1904/05, 2. Dezemberheft, S. 387 ff.). Auf diesen Aufsatz, der die Ankunftstage obiger Personen und nähere Mitteilungen, allerdings ohne Benützung der Kurlisten, zusammenstellt, muß hier des öfteren wieder verwiesen werden.

[1] S. E. Jacobs, a. a. O.
[2] Goethe kam dieses Jahr nicht nach Teplitz.
[3] Diese unter Nr. 643 als: „Fr. Henriette von K r a y e n, geb. Levaux, nebst Fräulein Tochter, w. am Schloßplatz im gold. Kreuz Nr. 69."
[4] S. Thayer III, S. 177. Kinsky ist in den Teplitzer Listen nicht eingetragen.
[5] Kalischer, B.'s Br. II, S. 238.

Kalischer a. a. O. V. S. 103, 116, 135) wegen einer Ouvertüre in Beziehung. Vielleicht machte er dort, vorausgesetzt natürlich, daß er sich lange genug in Teplitz aufhielt, die erste Bekanntschaft mit ihm. Das darf man, unter der gleichen Voraussetzung, auch von dem Weimarer Kapellmeister Aug. Eberh. Müller annehmen. Bereits am 5. Juli 1806 erwähnte ihn der Meister in einem Briefe an Breitkopf & Härtel: „— auch Hrn. Kantor Müller, für den ich viel Achtung habe — bitte ich mich zu empfehlen —" (Müller lebte damals noch in Leipzig.)

Etwas mehr müssen wir uns mit einem Künstler befassen, von dessen Beziehungen zu Beethoven bisher nur herzlich wenig bekannt geworden ist. Es ist dies der Turiner Geiger J. B. Polledro[1]. Hier seien ein paar Blicke auf seine damalige Konzerttätigkeit geworfen. Um die Wende des Jahres 1810 befand er sich, von Moskau kommend, in Warschau. Weiterhin konzertierte er Anfang bis gegen Mitte des Jahres 1811 — Näheres über die Zeit ist nach der Allg. Mus.-Ztg. (XIII, 675/6) nicht genau festzustellen — an zwei Abenden in Prag, „mit einem Erfolge, dessen sich hier, außer Mozart, kein Tonkünstler rühmen kann." Vorher muß er indes noch in Wien gewesen sein, denn er ist am 25. Juni in den Listen von Karlsbad, wohin er sich wahrscheinlich nach seinem Prager Auftreten begeben hatte, als „Professor der Musik, aus Wien" eingetragen. Wenige Tage nach der Ankunft Beethovens in Teplitz langte, wie die Listen ergeben, auch Polledro an. Hier wohnten sie miteinander in demselben Hause und dürften sich hier erst kennen gelernt haben. Das Gasthaus war als Nr. 75 in der Badegasse gelegen. Der Besitzer hieß 1816 Anton Malik und ist es wahrscheinlich schon bei Beethovens erstem Teplitzer Aufenthalt gewesen.

Von den Personen in den Teplitzer Listen fallen uns ganz besonders noch Joseph Kanka, der mit seinem Bruder (?) Franz Kanka (Nr. 2356/7) am 19. August eingetragen ist, und Baron Joseph von Pasqualati (Nr. 2506) in die Augen. Bereits mit dem Vater des ersten, welcher in Prag Appellationsrat und ein großer Musikliebhaber gewesen war, sowie mit dem späteren Rechtsanwalt Joseph Kanka war der Meister auf seiner Reise nach Berlin in Prag in seinem Hause zusammengekommen (S. Thayer II, S. 9). Später sollte ihm Joseph in Sachen seiner Gehaltsangelegenheiten nach dem Tode des Fürsten Kinsky noch gute Dienste leisten. Der andere, Baron von Pasqualati, der mit einem gewissen Herrn Altmann aus Prag ankam, ist ein treuer Gönner Beethovens und zugleich der langjährige Vermieter der Wohnung auf der Mölker Bastei. Der hochherzige Mann war mit Beethoven bis zu dessen Sterbebett befreundet, von wo aus ihm, wie wir wissen, noch schriftliche Mitteilungen des Meisters zugingen.

Endlich soll hier nur ganz kurz auf die Anwesenheit des Grafen Nikolaus Esterhazy (Nr. 617 und 2528), des Fürsten Louis von Lichtenstein (1904), der Fürstin Theresia v. Lobkowitz (1969) und des Fürsten v. Rasumovsky (2374) hingewiesen sein, diese Namen jedoch, da ein Eingehen auf ihre in Beethovens Leben übrigens genugsam bekannten Träger zu weitläufig wäre, keiner näheren Betrachtung unterworfen werden.

Von den Teplitz 1811 sonst besuchenden Persönlichkeiten sind in die obigen Verzeichnisse die Harfenistin Longhi (631), Fichte (2065) und Fr. Aug. Wolff (1785) noch mitaufgenommen worden. Als Beweis dafür, daß die Kurlisten durchaus nicht für vollständige Verzeichnisse gehalten werden dürfen, möge die Tatsache gelten, daß weder Fürst Kinsky noch Beethovens Freund Varena aus Graz sowie der Prager Schauspieler Ludwig Löwe, die Thayer in diesem Jahre dort anwesend sein läßt, darin vermerkt stehen. In den Verzeichnissen von Teplitz fehlt aber endlich auch der Kapellmeister Himmel, welcher vorher in Karlsbad anwesend war (S. Nr. 407). Seine Gegenwart bestätigt Varnhagen in seinen „Denkwürdigkeiten" mit folgenden Worten: „Der Kapellmeister Himmel, dieser wüste Sonderling, der fast nur noch zwischen behaglichem Champagnerrausch und trostloser Nüchternheit lebte, ließ uns im Golzischen[1] Hause und bei Clarys[2], wie auch später in einem Konzert, sein Fortepianospiel hören, das auch heute noch, nach dem Urteil der Kenner, in den neueren großen Fortschritten dieser Kunstübung keineswegs verdunkelt sein würde; Karoline Longhi gewann in demselben Konzert durch ihre Harfe großen Beifall."

Noch ein paar Worte über einige andere Namen in den Karlsbader Listen. Hier sind natürlich nicht alle aufgenommen, deren Träger mit Beethoven je zusammengekommen sind. Nach welchen Grundsätzen der obige Auszug verfertigt wurde, läßt sich sehr leicht erkennen. Ergänzend seien eine kleine Anzahl mit Beethoven bekannter Personen, die sich 1811 dort befanden, wenigstens kurz angeführt: Frau Eleon. Flies geb. v. Eskeles mit Frau Judith Offenheimer, geb. Edle von Herz (25. Juni) u. Banquier J. H. von Geymüller aus Wien (8. Juli). In die Listen ist jedoch der Name eines Barons Alexander Neffzer mit aufgenommen, dessen Bekanntschaft mit Beethoven erst neuerdings offenbar geworden ist und dessen Existenz von Kalischer, nachdem Th. v. Frimmel einen Beethoven-Brief an seine Anschrift veröffentlicht hatte, überhaupt eine Zeitlang angezweifelt worden ist[3]. Der Eintrag in der Liste deutet mit größter Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß dieser Mann mit den dem Meister so befreundeten Brentanos in Wien bekannt war. Ueber den Rittmeister Franz von Breitschop (wohl richtiger Breitschopf) wird noch bei Behandlung des nächsten Jahres die Rede sein. Ein paar — wenigstens für unsere Zwecke hier — weniger wichtige Einträge, die Ankünfte der Goethes und Körners (mit dem jungen Theodor), wird der Leser ebenfalls gern eingesehen haben. —

Rahel war gegen Mitte September nach Dresden abgereist. Varnhagen bietet über Beethovens Rückreise, die am 16. September erfolgte, zweierlei sich einigermaßen widersprechende Berichte. Das einemal an Rahel am 18. September, daß er am 16. September mit Oliva von Teplitz abgereist und am 17. in Prag eingetroffen sei, das anderemal in seinen Denkwürdigkeiten: „Beethoven, der von Teplitz in Begleitung seines und meines Freundes Oliva nach Wien zurückreiste, hat sich nicht länger in Prag aufgehalten", woraus nicht mit Sicherheit zu entnehmen ist, ob alle drei Personen zugleich von Teplitz abgereist sind. Jedenfalls ist sicher, daß Beethoven, ehe er endgültig nach Wien zurückkehrte, noch zwei Städte besuchte, Grätz, wo er auf dem Gute des Fürsten Lichnowsky weilte, und Troppau, wo er die Messe in C aufführte. In Wien befand er sich wieder Anfang Oktober; ein Brief aus „Wien am 9ten 8ber 1811" an Breitkopf & Härtel läßt annehmen, daß sich der Meister sogleich nach seiner Ankunft dort daran machte, ihn zu beantworten. Die Worte: „. . . ich habe das reisen gekostet und es hat mir sehr wohl gethan", vernehmen wir hinsichtlich seines sonstigen Gesundheitszustandes mit besonderer Teilnahme.

* * *

Von den Vorbereitungen Beethovens zu seiner im nächstfolgenden Jahre unternommenen Badereise ist nichts bekannt. Diesmal fuhr er, wahrscheinlich mit dem General Wilhelm v. Willisen, den er wohl durch seinen Vertrauten Oliva und den dieser wieder durch Vermittelung Varnhagens kennen gelernt hatte (S. E. Jacobs a. a. O. S. 395), von Wien ab — wohl Ende Juni 1812, doch nicht vor dem 28., da von diesem Tage ein bestimmt datierter Brief vorhanden ist. Am 2. Juli traf er in Prag ein, wo er sofort Varnhagen von Ense aufsuchte, welcher an diesem Tage an Rahel schrieb: „Diesen [Brief] schreibe ich, nachdem eben Beethoven und Willisen angekommen sind." Im Juni hatte ihm Varnhagen (nach Jacobs) dem Grafen Kinsky gegenüber in der Gehaltsangelegenheit einen Gefallen erwiesen, weshalb dem jungen Offizier im

---

[1] S. a. Jacobs, a. a. O. und Allgemeine Musikalische Zeitung XV, S. 499 ff.

[1] Der preußische Staatsminister Graf von der Golz war ebenfalls anwesend.

[2] Fürst J. N. v. Clary besaß das Schloß zu Teplitz.

[3] Kalischer, B.'s Br. II, S. 320; IV, S. 159/60; V, S. 41.

Regiment Vogelsang, eben Varnhagen von Ense, des Meisters erster Besuch in Prag galt. Außerdem suchte er den Grafen persönlich auf und erhielt von ihm vorläufig 60 Dukaten mit dem Versprechen eingehändigt, daß er ihm den Rest in Wien überreichen werde, worüber sich später, als der Graf plötzlich durch einen Sturz vom Pferde verstorben war, langwierige Rechtsstreitigkeiten entspannen.

„Es war mir leid, lieber Varnhagen," so schrieb der Meister aus Teplitz am 14. Juli d. J., „den letzten Abend in Prag nicht mit Ihnen zubringen zu können, ich fand es selbst für unanständig, allein ein Umstand, den ich nicht vorhersehen konnte, hielt mich davon ab — halten Sie mir dieses daher zu Gute — mündlich näher darüber . . . ."

Worin dieser Umstand auch bestanden haben mag, Beethoven kann sich nur zwei Tage in Prag aufgehalten haben: denn wie er am 17. Juli 1812 an Härtel nach Leipzig berichtet, ist er am 5. Juli in Teplitz angekommen — am 4. Juli vormittags ist er demnach von Prag abgereist.

Da wir jetzt bestimmt wissen, daß der berühmte Liebesbrief an die „Unsterbliche Geliebte" in dieses Jahr gehört, so kann sein Inhalt hier als Ergänzung dienen. Am 6. Juli schrieb denn der Meister unter anderem folgende auf seine Reise und sein Eintreffen bezügliche Worte nach Karlsbad an seine bis jetzt immer noch nicht entdeckte Geliebte:

„Mein Engel, mein alles, mein Ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift — (mit Deinem) erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt — . . . . — meine Reise war schrecklich — ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferde mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg, auf der vorletzten Station warnte man mich bei nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur — und ich hatte Unrecht, der wagen mußte bey dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg, ohne solche Postillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben Unterwegs — Esterhazi hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hirhin dasselbe schicksaal mit 8 Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — . . ."

Aus diesen Zeilen ist deutlich zu ersehen, wieviel dem Tondichter an einem möglichst schnellen Eintreffen in Teplitz gelegen war; wahrscheinlich hatte er mit einem mehrtägigen Aufenthalt in Prag, der eben durch die Gehaltsfrage veranlaßt worden war, nicht von vornherein gerechnet: „. . . . ich kam erst Morgens 4 Uhr hier an . . . ." usw.

Nach ähnlichen Grundsätzen, nach denen die Auszüge aus den Kurlisten für das Jahr 1811 angefertigt waren, gebe ich im folgenden solche für 1812, nehme aber für dieses Jahr aus später leicht ersichtlichen Gründen auch die Verzeichnisse von Franzensbad zu Hilfe:

Aus den Teplitzer Kurlisten vom Jahre 1812.

Chronologische Nr.	Namen, Karakter und Wohnung.	Tag der Ankunft
7.	Fr. Baronesse von der Recke, geb. Gräfin von Medem, nebst Demoiselle Meißner, dann	15. April
8.	Herr Tiedge, Canonicus aus Berlin, w. in der gold. Sonne Nr. 72.	
100.	Seine Majestät der Kaiser Franz und Ihre Majestät Maria Luise die Kaiserin von Oesterreich nebst Allerhöchst dero Gefolge, im fürstlichen Schlosse	29. May
202.	Ihre Majestät Maria Louise, Kaiserin von Frankreich, Königin von Italien und Erzherzogin von Oesterreich nebst Höchst dero Gefolge, w. im fürstlichen Schlosse.	4. Juny
203.	Se. Kaiserl. Hoheit der Großherzog von Würzburg, nebst Gefolge, w. im gold. Kreuz, am Schloßplatze	
284.	Hr. Heinrich Bethmann, dann	10. "
285.	Hr. Karl Riebe, Täntzer aus Berlin, w. in der langen Gasse im Tempel Nr. 61.	
721.	Ihre Majestät die Kaiserin Marie Louise von Oesterreich sammt Allerhöchst dero Hofstaat [wiederholt]	2. July
722.	Se. Königl. Hoheit der Prinz Anton von Sachsen und höchstdesselben Gemahlin Ihre Kaiserl. Hoheit die Frau Erzherzogin Therese von Oesterreich sammt Höchstdero Hofstaat, w. im fürstlichen Herrenhause.	
806.	Hr. Ludwig v. Beethoven, Kompositeur aus Wien, w. in der Eiche Nr. 62.	7. July
821.	Sei Durchlaucht der regierende Herr Herzog von Sachsen-Weimar, ...	
841.	Hr. Karl Fürst von Lichnowsky aus Wien, w. am Schloßplatze im gold. Kreutz Nr. 69.	8. "
932.	Hr. Georg Bayer, Tonkünstler aus Wien, w. im E. H. Karl Nr. 50.	15. "
938.	Hr. Johann Wolfgang v. Göthe, herzogl. Weimarischer geh. Rath, des St. Annenordens Ritter und Mitglied der Ehrenlegion aus Weimar, w. im goldenen Schiff Nr. 116.	
1092.	Se. Durchlaucht Herr Fürst Esterhaci, k. k. Kämmerer und Gesandter am k. sächs. Hofe nebst Gemahlin aus Dresden, w. im Moritzhof Nr. 21.	23. "
1101.	Hr. Ludwig Baron v. Arnim Gutsbesitzer nebst Gemahlin, dann seiner Schwägerin	24. "
1102.	Fr. v. Savigny aus Berlin, w. neben Wasserfall Nr. 259.	
1182.	Se. Durchlaucht Hr. Fürst Moriz von Lichtenstein k. k. General-Feldmarschallieutenant, dann	30. "
1183..	Ihre Durchlaucht Frau Fürstin von Lichtenstein, geb. Fürstin Esterhazy und Familie aus Wien, w. im gold. Löwen Nr. 121.	
1296.	Hr. Klemens Brentano, Partik. aus Prag, w. in der Fleischbankgasse Nr. 259.	7. Aug.
1321.	Fr. Wilhelmine Sebald, k. preuß. Justizkommissärs-Gemahlin nebst Schwester	9. "
1322.	Madame Sommer aus Berlin, w. in der gold. Taube Nr. 123.	
1370.	Hr. Baron v. Humbold, k. preuß. Staatsminister aus Berlin, w. in dem k. k. Posthaus Nr. 156.	14. "
1384.	Hr. Freiherr v. Arnim, k. preuß. Kammerherr aus Berlin, w. in 3 Bauern Nr..70.	15. "
1386.	Hr. Agathon Viktor Joseph Pollet, Tonkünstler nebst Gattin aus Paris, w. im weißen Rössel Nr. 144.	15. "
1443.	Hr. Friedrich Karl v. Savigny, Professor und Rektor an der Universität in Berlin, w. in Nr. 259.	18. "
1455.	Hr. Baron Willisen, k. k. Unterlieut. v. E. H. Ludwig aus Wien, dann	19. "
1456.	Hr. Varnhagen v. Ense, k. k. Lieutenant v. Vogelsang, aus Prag, w. im gold. Hirsch Nr. 65.	
1451.	Hr. Joh. Graf Palfy v. Erdöd, k. k. Kammerherr nebst Frau Gemahlin, geb. Fürstin De Ligne	20. "
1549.	Hr. Graf v. Bentheim, k. k. Oberster von Vogelsang aus Prag, w. in der langen Gasse Nr. 53.	6. Sept.

Aus den Karlsbader Kurlisten vom Jahre 1812.

Chronologische Nr.	Namen, Carakter und Wohnung der angekommenen Gäste.	Tag der Ankunft
3.	Se. Exz. Herr F. W. von Goethe, herzoglich Sachsen-Weimarischer Geheimerrath, und	
4.	Herr Christian John, Doktor der Philosophie, w. zu den 3 Mohren auf dem Markte	4. May
86.	Frau Baronesse v. Reck, geb. Gräfin v. Medem, mit	
87.	Herrn Tiedge, Kanonikus, aus Kurland, w. zum Merkur auf dem Markte	7. "
187.	Ihro Exz. Frau Geheimerätin von Goethe, und	
188.	Fräulein v. Ullrich, aus Weimar; w. zu den 3 Mohren auf dem Markte	20. "
221.	Herr Fürst Moritz Liechtenstein, k. k. Feldmarschallieutenant, mit	
222.	Frau Gemahlin, geb. Fürstin Esterhazy; woh. zur gold. Harfe auf der Wiese	25. "
226.	Frau verwittw. Gräfin Elise von Festetitz Sternkreuzordensdame, und	
227.	Frau Dorothea Baronin von Ertmann; w. zum Ritter auf dem Markte.	25. Juny
344.	Herr Graf Schaffgottsch, k. preuß. Kammerherr und E. L. Hofmeister in Schlesien, mit Frau Gemahlin, geb. Gräfin von Wurmbrand; woh. zum Meerfräulein Anfangs der Wiese	2. July
378.	Herr Graf Joh. Palfy, mit Frau Gemahlin, geb. Fürstin de Linge; wohn. beym Hr. Amtmann auf dem Markte	5. "
379.	Ihro Durchl. die regierende Fürstin von Lichtenstein geb. Landgräfin von Fürstenberg; w. zur Melone auf der Wiese	5. "
380.	Herr Franz Brentano, Banquier aus Frankfurt, nebst Gemahlin und Kind,	

Chronologische Nr.	Namen, Carakter und Wohnung der angekommenen Gäste.	Tag der Ankunft
381.	Herr Franz von Praitschopf, Second-Wachtmeister und Rittster. von der k. k. adelichen deutschen Leibgarde; w. zum Aug Gottes auf der Wiese	5. July
405.	Ihro k. k. Majestät Franz der I. Kaiser von Oesterreich, König in Ungarn und Böhmen, mit Allerhöchst Dero Hofstaat; w. zum weißen Löwen auf dem Markte	2. „
406.	Ihro k. k. Majestät Marie Louise Kaiserin von Frankreich und Königin von Italien, mit Höchst Ihro Hofstaat; w. beim Herrn Amtmann Gärber auf dem Markte.	2. „
407.	Ihro Kaiserl. Hoheit Großherzog von Würzburg, mit höchst Dero Hofstaat; w. im k. k. Postamtsgebäude auf dem Markte.	2. „
415.	Herr Staudenheimer, Med. Doct. aus Wien; w. zur gold. Kugel auf dem Markte . .	7. „
602.	Herr J. B. Polledro, Professor der Musik; w. zu den 3 Lerchen auf dem Markte	21. „
664.	Herr J. H. Geymüller jun., Banquier aus Wien, mit Frau Gemahlin; w. zum gold. Elephanten auf der Wiese	28. „
688.	Herr Bern. Ritter vom Eskeles, Banquier, und Herr Sam. Oppenheim, Partikulier, beide aus Wien; w. zum Pomeranzenbaum am Markte	1. Aug.
770.	Herr Fr. Dionys Weber, Direktor des Konservatoriums der Musik in Prag und Herr Franz Strobach, Kapellmeister in der Fürst Lobkowitzischen Kapelle und Adjunkt vom Konservatorium der Musik in Prag; wohnen zum weißen Hirschen auf dem Markte	24. „

Aus den Franzensbader Kurlisten vom Jahre 1812.

Chronologische Nr.	Namen, Karakter und Wohnung der angekommenen Kurgäste.	Tag der Ankunft
123.	Seine Majestät Franz der Erste, Kaiser von Oesterreich, König von Ungarn, Böhmen und Galizien K. K. nebst Allerhöchst dero Gefolge, wohn. im russis. Hause.	5. Juli
124.	Ihre Majestät Maria Luise, Kaiserin von Frankreich, Königin von Italien und höchstdero Hofstaat, wohn. im sächsischen Hause	5. „
125.	Se. Kais. Hoheit der Großherzog von Würzburg, nebst Gefolge, woh. zum Kiebitz.	5. „
377.	Herr Franz von Praitschopf, k. k. Rittmeister und Second Wachtmeister der ersten adel. deutschen Leibgarde aus Wien, wohn. zu den 2 goldenen Löwen.	8. „
378.	Herr Ludwig van Beethoven, Compositeur aus Wien, wohn. zu den 2 gold. Löwen	8. „
379.	Herr Franz Brentano, Banquier nebst Frau Gemahlin und 1 Kind, aus Wien, wohn. zu den 2 gold. Löwen	8. „
403.	Herr Graf von Esterhazy nebst Frau Gemahlin, geb. Gräfinn von Weisenwolf, aus Wien, wohn. im deutschen Hause	12. „
414.	Frau Christiana von Göthe, Geheimrathsgattinn, nebst	
415.	Mademoiselle Katharina Ulrich, aus Weimar, wohn. zu der weißen Schwan	15. Aug.

An erster Stelle soll hier Beethovens Hin- und Herreisen gedacht werden — denn er blieb, wie die Franzensbader Kurliste bereits andeutet, dieses Jahr nicht lange in Teplitz, sondern besuchte auch die beiden andern nordböhmischen Bäder Karls- und Franzensbad. Nach Feststellung der zeitlichen Umstände werden seine persönlichen Beziehungen dem Verständnis besser entgegenkommen.

Beethoven verließ Teplitz gegen Ende des Monats Juli, um nach Karlsbad zu reisen, wo er mit Polledro ein Konzert gab (am 6. August). Die Zeit seiner Abreise läßt sich, wenigstens ungefähr, aus einem Briefe Goethes an seine Frau vom 27. Juli ersehen (Frau Chr. v. Goethe weilte in Karlsbad): „Es ist Herr von Beethoven von hier einige Tage nach Karlsbad gegangen . . . .“

Sodann ist noch der Anmeldebogen vorhanden, welcher bei der Ankunft Beethovens in Karlsbad, oder, vielmehr jedenfalls einige Tage später folgendermaßen ausgefüllt wurde [1]:

„Zahl 1046, 31. Juli
Ludwig v. Beethoven
mit 1 Bedienten

Karakter —
Vaterland Bonn am N. Rhein
bisher. Aufenthalt Teplitz
Absicht der Ankunft u. mit welcher Gelegenheit Gesundheitspflege mit Post
Einkehrhaus 311
Aug Gottes [neben Hotel Pupp, damals böhmischer Saal].
gedenkt sich aufzuhalten: unbestimmt.
Benennung des Passes [kein Eintrag]
Tag der Abreise und wohin „
Anmerkung:
gibt vor den Paß in Teplitz zurückgelassen zu haben wird solchen aber in wenigen Tagen nachbringen lassen.“

Des Meisters Abreise von Karlsbad und Eintreffen in Franzensbad dürfte auf den seinem Konzert folgenden Tag den 7. August, zu setzen sein. Auf den 8. ist er jedenfalls in den Franzensbader Verzeichnissen eingetragen. Ueber die Ursache seiner Hin- und Herreisen gibt der Meister selbst in einem Briefe an Breitkopf & Härtel aus diesem Bad (am 9. August) an: „. . . . Mein Arzt treibt mich von einem Ort zum andern um endlich die Gesundheit zu erhaschen, von Teplitz nach Karlsbad, von da hierher . . . .“ und an den Erzherzog Rudolf drei Tage später: „ . . . . Von T. [Teplitz] aber beorderte mich mein Arzt Staudenheim [2] nach Karlsbad, von da hierhin, und vermuthlich dürfte ich von hier noch einmal nach Teplitz zurück — welche Ausflüge! und doch noch wenig Gewißheit über die Verbesserung meines Zustandes! . . . .“

Wahrscheinlich hat sich Beethoven, als er im Anfang des September über Karlsbad nach Teplitz zurückkehrte, um hier seine diesjährige Badekur zu beschließen, gar nicht lang in jener Stadt aufgehalten. Darauf deutet nicht bloß die obige Briefstelle an den Erzherzog, die bloß von einer nochmaligen Kur in Teplitz — nicht in Karlsbad — spricht, sondern auch der Umstand, daß sein Name nur an einem einzigen Tage in den Tagebüchern Goethes auftaucht, der am 11. August wieder nach Karlsbad zurückgekehrt war. Die Einträge des Dichterfürsten vom 8. September lauten nämlich folgendermaßen:

„Am zehnten Buche [von Dichtung und Wahrheit]. Nach dem Posthofe und Freundschaftssitz. Vorher vor dem grünen Schiff eine Gesellschaft dejeunirend gefunden. Zu Hause Fortsetzung der morgendlichen Arbeiten. Bey Herrn von Miltitz und Grafen Chotek Visiten. Letzteren nicht angetroffen. Beethovens Ankunft. Mittag für uns. Beethoven. Abends auf der Prager Straße.“

Fast unzweideutig darf man aus diesen Zeilen schließen, daß Beethoven eben aus Franzensbad angelangt war und zwar ungefähr zu Mittag. Da hat denn der Meister wahrscheinlich an demselben Tag frühzeitig diese Stadt verlassen und langte um genannte Tageszeit in Karlsbad an. Hier mußte er jedenfalls übernachten und mag dann am 9. September früh wieder aufgebrochen sein, um am 10. in Teplitz anzulangen. Wenigstens erscheint die Sache so am natürlichsten. Das eine wissen wir jedenfalls ganz sicher, daß er sich am 16. September wieder am Ausgangspunkt seiner Reisen befand, da sich von diesem Tage ein bestimmt datierter Brief an Amalie Sebald erhalten hat. Anfang Oktober teilte Glöggls Linzer Musikzeitung mit, daß er in Linz sei; er war also wahrscheinlich Ende September von Teplitz wieder abgereist.

Zuerst zu dem, was die Teplitzer Verzeichnisse zu erzählen wissen. Was Thayer vermutet, daß Gräfin von der Recke

[1] Nach der mir von Prof. Dr. K. Ludwig freundlichst zur Verfügung gestellten Abschrift. Das Original ist noch im Karlsbader Stadtarchive vorhanden.

[2] Staudenheim(er) weilte vom 7. Juli an in Karlsbad.

und Tiedge in diesem Jahre bei der Ankunft Beethovens das Bad bereits verlassen hatten, bestätigt eine Liste, welche jenen Verzeichnissen beigefügt ist und ihre Abreise auf den 4. Juni angibt. In den Karlsbader Listen ist denn ihre Ankunft auch als am 7. Juni erfolgt eingezeichnet; doch ist auch hier der Eintrag auf jeden Fall zu spät angegeben, da Goethe, welcher bis zum 13. Juli in Karlsbad weilte und am 14. in Teplitz ankam (er auch erst für den 15. vermerkt) seinen Besuch bei ihr bereits für den 6. Juni angab.

Was Beethoven am 17. Juli aus Teplitz an Breitkopf & Härtel schrieb: „wir sagen ihnen nur, daß wir uns seit 5ten juli hier befinden, wie? — davon läßt sich noch nicht viel sagen, im gantzen gibt es nicht so interessante Menschen als voriges Jahr, und wenig — die Menge scheint [?] weniger als wenige —" entspricht vollständig den Tatsachen — in Bezug auf die Anzahl der Badegäste, die sich wegen des schlechten Wetters ziemlich gering eingestellt hatte (man vergleiche die Nummern mit denen im vorigen Jahr um dieselbe Zeit!), aber auch mit Hinsicht auf die Personen selbst, wobei man noch berücksichtigen muß, daß außer Frau v. d. Recke und Tiedge auch Kaiser Franz und Kaiserin Louise samt Gefolge bereits am 30. Mai und Kaiserin Marie Louise (Kaiserin von Frankreich usw.) sowie der Großherzog von Würzburg bereits am 5. Juni wieder abgereist waren. (Kaiserin Marie Louise von Oesterreich traf am 2. Juli wieder ein.) Indes waren es gewiß auch nicht die Fürstlichkeiten, die den „republikanisch gesinnten" Tondichter fesselten, sondern es war die Erinnerung an jene Personen des vorigen Jahres, die dem Adel des Geistes angehörten. Mit Goethe, der ja drei Tage vor der Niederschrift obiger Briefstelle angekommen war, war der Tonmeister bis dahin anscheinend noch nicht zusammengetroffen. Erst am 19., zwei Tage später, taucht der Name Beethovens in dessen Tagebüchern auf, und zwar scheint dieser an jenem Tage bei dem Dichter Besuch gemacht zu haben. Am folgenden Tage steht eingetragen: „Abends mit Beethoven nach Bilin zu gefahren." Am 21. Juli: „Abends bey Beethoven. Er spielte köstlich." Am 23.: „Bey Beethoven."

Von den andern ihm bekannten Persönlichkeiten nennt das oben mitgeteilte Verzeichnis wiederum den Schauspieler Bethmann (Nr. 284), den Tonkünstler Georg Bayer[1] aus Wien, die Fürsten Esterhazy und Lichtenstein mit Familie, sowie Bettina v. Arnim mit ihrem Gemahl usw.

Ende Juli reiste der Meister also nach Karlsbad, wo er mit den ihm so eng befreundeten Brentanos (Franz und Antonie) in demselben Gasthaus, dem „Aug Gottes" wohnte (S. Nr. 380 der Karlsbader Verzeichnisse!). Am 21. Juli ungefähr war auch der Geiger Polledro wieder in der Stadt eingetroffen. Dieser Künstler hatte in Wien am 1. und 15. März mit gutem Erfolge konzertiert, während er sich am 11. Mai d. J. bereits ebenfalls konzertierend in München befand. Daß er im Verkehr eine umgängliche Persönlichkeit war, bestätigt uns die „Allg. Mus.-Ztg." (XIV, S. 456), der diese Zeitangaben entnommen sind, mit folgenden Worten: „Hr. P. wird auch im Umgange allgemein als ein unbefangener, höchst bescheidener Mann gerühmt. Er bewähret, was man übrigens längst weiß: daß Bescheidenheit des wahren Talents unzertrennliche Begleiterin ist. —"



Der fürstliche Schloßgarten zu Teplitz.
Aus: Ambrozi, Untersuchungen der Mineralquellen. Leipzig 1797.

In Karlsbad gab also dieser Geiger mit dem Meister ein Konzert. Es soll hierüber nicht alles wiederholt werden, was aus Beethovens Briefen an Breitkopf & Härtel und an den Erzherzog Rudolf bekannt ist. Jedoch soll der kurze Bericht, der darüber in Carlsbad's Memorabilien vom Jahre 1825 bis 1839 von Jos. Joh. Lenhart (Prag 1840, S. 186/7) enthalten und wohl in der Beethovenliteratur unbekannt geblieben ist, hier seinen Platz finden[1].

„Am 6. August gaben die beiden berühmten Virtuosen van Beethoven und Polledro und zwar der Erstere am Fortepiano und der Letztere auf der Violine zum Vortheil der durch Feuer verunglückten Bewohner der Stadt Baden bei Wien ein Konzert im Böhmischen Saale mit einer Einnahme von 958 fl. W. W. [Wiener Währung].

Eine freie Phantasie von Beethoven, der hierin als großes Genie fast unerreichbar hoch steht, beschloß diese genußreiche Akademie[2]."

Diese Notiz scheint der einzige einigermaßen eingehende Bericht über das bemerkenswerte Konzert der beiden Künstler zu sein, abgesehen von des Meisters eigenen Erwähnungen in seinen Briefen, wo einmal die obige genaue Ertragssumme mit folgenden Worten bestätigt wird: „Die Einnahme war beinahe 1000 fl. W. W. und wäre ich nicht scheniert gewesen in der Bessern Anordnung so dürften leichtlich 2000 fl. eingenommen worden seyn." (An Erzherzog Rudolf, 12. August 1812 aus Franzensbad.) Mehr Bekannte und Freunde als in Teplitz traf Beethoven in Karlsbad, und die meisten von ihnen haben sicher seinem Konzerte beigewohnt. Da waren noch Frau v. d. Recke und Tiedge, dann seine vielleicht bedeutendste Schülerin im Klavierspiel, Frau Baronin von Ertmann (geb. v. Graumann), die mit einer Gräfin Elise v. Festetitz gegen den 25. Juni angekommen war, von anderen Adelspersonen Graf und Gräfin Valentin Esterhazy, Graf Schaffgotsch mit Gemahlin, Graf Joh. Palfy, die Fürstinnen v. Lichtenstein. Von anderen Personen, die Beethoven näher standen, gewahrt man wiederum Franz Brentano mit Frau und Kind (380), in deren Begleitung ganz ersichtlich ein Herr Franz von Praitschoph[3] (Nr. 381), der mit Brentanos auch im selben Hause und nach Beethovens Ankunft mit diesem selbst wohnt — dann der Arzt Dr Staudenheimer, mehrere Beethoven bekannte Banquiers, J. H. Geymüller, Bern. Ritter von Eskeles, Sam. Oppenheimer. Aber auch ein scharfer Gegner der Beethovenschen Musewar in Karlsbad zugegen: der Prager Konservatoriumsdirektor Dionys Weber, welcher mit Kapellmeister Strobach als am 5. August eingetroffen eingetragen ist.

Am 7. oder 8. August langte Beethoven also mit Brentanos und dem Rittmeister von Praitschopf in Franzensbad an. Nach seiner Rückkehr nach Teplitz, die ungefähr am 10. September erfolgte, traf er hier wiederum mit einer Anzahl alter Bekannter zusammen, von denen hier vor allem hervorgehoben sein sollen: Amalie Sebald, die jedenfalls mit ihrer Mutter am 9. August eingetroffen war, Willisen, Varnhagen von Ense und der später nachfolgende Graf v. Bentheim, dann

---

[1] Ueber ihn berichtet des öfteren die „Allg. Mus.-Ztg." (unter dem Namen Bayr).

[1] Nach der freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Dr. K. Ludwig.

[2] In dem oben angeführten Briefe an den Erzherzog schreibt Beethoven selbst: „Das ganze Konzert bestand aus einem Trio von Polledro gespielt, der Violin-Sonate von mir, wieder etwas von Polledro gespielt und dann fantasirt von mir."

[3] oder Praitschopf.

Graf Palfy, schon vorher einige andere Fürstlichkeiten, sowie Clemens Brentano. Von den auffallenderen Persönlichkeiten, von deren Verhältnis zu Beethoven nichts bekannt geworden ist, sind oben noch genannt: Staatsminister von Humbold, der Rektor der Universität Karl v. Savigny aus Berlin sowie Joseph Pollet aus Paris, der sich Tonkünstler nennt und wohl einer damals bekannten Harfenspielerfamilie dieses Namens angehörte.

„Meine Kränklichkeit nahm in Töplitz zu, und ich war gezwungen, länger da zu bleiben als ich mir früher vorgenommen hatte . . ."

So schrieb der Meister Ende des Jahres an die Fürstin v. Kinsky. Was er hier für seine Gesundheit gesucht hatte, war ihm also leider nicht vergönnt gewesen. Viel mag hierzu allerdings auch sein Gemütszustand beigetragen haben; galt für ihn doch sein zweiter Aufenthalt in Teplitz, nach den wenigen Andeutungen zu urteilen, die sich darüber finden, als das Ende der Beziehungen zu seiner „Unsterblichen Geliebten". Beethoven hatte das tragischste Ereignis seines Liebeslebens überstehen müssen.

An Beethoven.

(16. Dezember.)

Was oft in bitter-bangen Tagen
Das arme Herz im Traume sehnend sah,
Vom leisen Hoffen bis zum kühnsten Wagen
Du bringst die Sehnsucht der Erfüllung nah.

Und wie ein tiefes göttliches Verzeihen
Klingt's aus den Fluten deiner Melodien
Und will zum Heiligsten die Seele weihen,
Läßt neues Hoffen still in uns erblühn.

So laß mich immer wieder zu dir kommen,
Zu dir, in dem sich Gott uns offenbart,
Erfülle mich, bis ich mit kindlich-frommen
Augen aufschau von dunkler Lebensfahrt!

L. Gurski.

Aus der Geschichte der Weihnachtslieder.

Von Georg Hoerner (München).

Das übervolle Herz drängt uns die Sprache auf die Lippen, und besonders die kunstverschönte Sprache, den Gesang. Daher kommt der schier unerschöpfliche Reichtum unseres Volkes an Volksliedern, die uns jede Empfindung offenbaren: von der Liebe Lust und Leid, von Trennung und Tod, von Wanderlust und Preis der Heimat und den Sorgen und Freuden der verschiedensten Stände und Berufe, und was alles des Lebens Zweck und Inhalt ist. Vor allem aber schlingt sich das Lied gleich Rosen um altersgraue Bauten, um die Hauptfeste der christlichen Kirche, und da wieder am reichsten um Weihnachten, das hohe Fest der gnadenreichen Geburt unseres Heilandes. Das fröhliche, poesieumflossene Weihnachtsfest war die stärkste Veranlassung, den Herzenswunsch der Christen zu verwirklichen und Weihnachtslieder gehören zu den ersten Gesängen, die überhaupt in deutscher Sprache ertönten.

In den ersten Jahrhunderten war die Sprache der Kirche die lateinische, und natürlich bedienten sich die Gesänge des Gottesdienstes ihrer gleichfalls. In griechischer Sprache haben wir die erhabenen Laute, in denen das „Ehre sei Gott in der Höhe!" erklingt, die Erweiterung des Lobgesanges der himmlischen Heerscharen aus dem Lukasevangelium. Karl der Große, der viel für das deutsche Volkstum getan hat, wie auch der Apostel Bonifatius haben diese Vorzugsstellung des Lateinischen und die Hervorhebung römischen Gottesdienstcharakters herbeigeführt; aber schon bald nach Karls Tode regte sich das Verlangen in dem Volke, sich am kirchlichen Gesange in deutscher Sprache zu beteiligen. Die beiden deutschen Heldengedichte, der sächsische Heliand und der fränkische Krist liefern Beweise dafür. Otfrid von Weisenburg, der Dichter des Krist wünscht, „thaz wir Kriste sungun in unsara zungun".

Zu einem eigentlichen deutschen Gemeindegesang kam es zunächst nicht, und die lateinischen Lieder blühten nach wie vor. Der Strophenbau dieser Gesänge ist knapp und original. Die lateinische Sprache verfügt über Schmiegsamkeit sowohl wie über volltönende Vokale. War sie auch dem gemeinen Volk nicht verständlich, so löste sie doch helles Entzücken aus, wenn das Weihnachtslied erschallte: Puer natus in Bethlehem, Alle — Alleluja, unde gaudet Jerusalem, Alle — Alleluja.

In Dutzenden solcher Strophen wurde die ganze Geschichte der Geburt Christi bis zur Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande zu charakteristischen Melodien gesungen, und man kann es verstehen, daß die Singlust des christlichen Volkes bedeutend angeregt wurde, wenn das dramatische Element den Vortrag etwas belebte, indem verschiedene Sänger-Gruppen abwechselnd Strophe um Strophe sangen. Auch die Krippen, die ja vielfach in den Kirchen meist in kleinen Seitenkapellen aufgestellt waren, wirkten befruchtend auf die Volksphantasie. Eine stattliche Anzahl solcher lateinischer Lobgesänge sind uns durch eine weit spätere Uebersetzung ins Deutsche erhalten oder doch nähergebracht worden, so z. B. von dem Kirchenvater Ambrosius (333—397) „Veni redemptor gentium" durch die Uebersetzung Luthers und Johann Francks (1677), des Bürgermeisters von Guben in der Lausitz. Das Luthersche Adventslied beginnt: „Nun kommt der Heiden Heiland. . ." und das von Franck „Komm, Heidenheiland, Lösegeld. . .". Auch das lateinische Weihnachtslied des Cölius Sedulius aus dem 5. Jahrhundert: „A solis ortus cardine" hat Martin Luther in dem Liede übermittelt: „Christum, wir soll loben schon (schön), der reinen Magd Mariens Sohn. . .". Jedenfalls reichen Spuren deutscher Weihnachtslieder schon bis ins 11. Jahrhundert zurück. Wohl das älteste Weihnachtslied, das uns überliefert ist, stammt vom Niederrhein und wurde von den Schiffern der Ortschaft Poll in der Abteikirche zu Thorn an der Maaß gesungen, wofür diese dann von der Aebtissin mit einem Imbiß gelabt wurden. Es wurde von dem Sammler Quix in einer alten Handschrift entdeckt, und in folgender Fassung mitgeteilt:

„Nun siet uns willekommen, hero kerst (Herr Christ)
die ihr unser aller hero siet.
Nun siet uns willekommen, lieber hero,
die ihr in den Kirchen schöne stiet.
Kyrieleyson!
Nun ist gott geboren, unser aller trost,
der die hollische phorten mit seinem creutz aufstoes.
Die Mutter hat geheischen Maria,
Wie in allen kersten bucheren geschrieben steht.
Kyrieleyson!

Es muß überhaupt ein reiches Singen und Sagen durchs deutsche Mittelalter gewesen sein, denn der Chorherr Gerhoh von Reichersberg, der 1169 starb, berichtet: „Alle Welt singt jubelnd Christi Lob, auch in den Gesängen der Volkssprache, vornehmlich in Deutschland". Allerdings hat sich die Kirche lange und beharrlich widersetzt, deutsche Gesänge im eigentlichen Gottesdienst zuzulassen. Man darf wohl annehmen, daß sie sich an die Prozessionen anschlossen, die ja Ausgang und Ende stets in der Kirche hatten. Die Ursache, daß es so wenig ältere Weihnachtslieder gibt, ist in dem Mariendienst zu suchen, der aus dem Süden zu uns kam und im 12. und 13. Jahrhundert alles andere in den Hintergrund drängte. Die Marienlieder beschäftigten sich zwar teilweise mit der Person und besonders mit der Geburt Jesu, aber nur eben als Sohnes der Maria, die die Hauptperson ist. Der englische Gruß, die Verkündigung des Erzengels Gabriel und der Preis der Tugenden Marias treten also bedeutsam in den Vordergrund. Ein bezeichnendes Beispiel dieser Art eines Marienliedes, das zugleich Weihnachtslied ist, stammt von Heinrich von Hardegge, der im 13. Jahrhundert lebte und das folgendermaßen anhebt:

Heut ist der seligreiche Tag, daß Jesus ward geboren,
von einer Magd, die er aus all' der Welt hat erkoren
Zur Mutter durch ihre Tugend so groß
daß sie mit Lobe niemand kann voll messen.

Man betrachtet zum Beispiel auch das schöne Lied: „Ein Kindlein so löblich ist uns geboren heute", von dem zwei Strophen hier folgen mögen:

Die Hirten auf dem Felde warn,	Die Hirten wurden freudenvoll,
erfuhren neue Märe	Da sie den Trost empfingen;
wohl von den engellischen Scharn,	ein jeder das Kind sehen wollt',
wie Christ geboren wäre.	Gen Bethlehem sie gingen.
Ein König aller König groß,	In einer Kripp gewickelt ein
Herodes das gar sehr verdroß,	Da fanden sie das Kindelein,
aus sand er seine Boten.	wie ihn' der Engel saget;
Ei wie gar ein falsche List	fielen nieder allzugleich,
Dacht er mit Herr Jesum Christ:	lobten Gott vom Himmelreich,
Die Kinder ließ er töten.	der sie so hat begnadet.

Auch das bekannte Weihnachtslied „Es ist ein Ros' entsprungen" war ursprünglich ein Marienlied von dreiundzwanzig Strophen, von denen Michael Prätorius (1607) in seinen „Musae Sioniae" nur zwei für den evangelischen Gottesdienst verwertete und in einem herrlichen vierstimmigen Satz herausgab. Das schöne Gedicht findet sich im Speierschen Gesangbuch (Köln 1600). Anfang und Ende lauten:

Es ist ein Ros' entsprungen	Wir bitten Dich von Herzen,
aus einer Wurzel zart,	Du edle Königin,
als uns die Alten sungen,	durch Deines Sohnes Schmerzen,
aus Jesse kam die Art.	wenn wir fahren dahin
Und hat ein Blümlein bracht	aus diesem Jammertale,
mitten im kalten Winter	Du wollest uns begleiten
wohl zu der halben Nacht.	bis an der Engel Saal!
Das Röslein, das ich meine,	So singen wir alle Amen!
davon Isaias sagt,	Das heißt: nun werd' es wahr,
ist Maria, die reine,	daß wir begehren allsammen,
die uns das Blümlein bracht.	o Jesu, hilf uns dar
Aus Gottes ew'gem Rat	in Deines Vaters Reich.
hat sie ein Kind geboren,	Drin wollen wir Dich loben,
bleibend eine reine Magd. —	o Gott uns das verleih!

Aus dem 14. Jahrhundert ist uns eine Reihe echter Weihnachtslieder erhalten, deren Texte teils deutsch, teils lateinisch sind. Das berühmteste darunter ist wohl das Lied „In dulci jubilo", von dem eine Strophe lautet (Fassung nach dem Babstschen Gesangbuch 1545):

In dulci jubilo!	Leit in praesepio
Nun singet und seid froh!	Und leuchtet als die Sonne
Unseres Herzens Wonne	Matris in gremio.

Alpha es et O.

Vilmar sagt von dem Liede in seiner Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom Jahre 1845 folgendes: „Aus diesem Liede spricht der volle wahre Jubel der Christenfreude und aus seiner prachtvoll jauchzenden Melodie der helle laute Freudengesang einer ganzen Gemeinde, eines ganzen Christenvolkes, welches dem Frohlocken, das alle Herzen in gleicher Stärke durchzittert, durch weithin schallende Jubeltöne Luft machen muß. Darum ist denn auch dieses Lied unverändert in die evangelische Kirche mit herüber genommen worden, hat in der Mette auf Weihnachten jahrhundertelang viel tausend Herzen erfreut und erhoben und erst in den Zeiten unserer Großväter und Väter sind seine Jubelklänge verstummt."

Außer diesen erzählenden Weihnachtsliedern waren im geistlichen Volksgesange vor der Reformation sozusagen dramatische Lieder bekannt, die unter dem Namen „Kindlwiegenlieder" sich einen warmen Platz in der Volksseele erobert haben. Es mochte in der Bibel noch so deutlich stehen, daß das Jesuskind in einer Krippe geboren war, für das deutsche Empfinden waren die Begriffe Kind und Wiege jedenfalls näherliegend. Man stellte also in den Kirchen meist in einer kleinen Kapelle eine Puppe auf, die meist von den weiblichen Gläubigen regelrecht nach Kinderart gewiegt wurde. Der Deutsche war nicht geschaffen, in schweigender Verehrung sich Religionsübungen vorführen zu lassen; er wollte teilnehmen am kirchlichen Brauch, wie seine Ahnen es gewohnt gewesen waren, er wollte mit handeln, mit Hand anlegen. Eine alte Beschreibung erzählt: „Am heiligen Christtag zur Vesper, da man nach alter Gewohnheit das Kindlein Jesus wiegte, wie mans nennte, schlug der Organist das „Resonet in laudibus in dulci jubilo", Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen das Kindlein ein" usw., welches der Chorsang, und schickten sich solche Gesänge wegen ihrer Proportion (Melodie) fast gar zum Tanze. Da pflegten denn die Knaben und Mägdlein in der Kirche aufzuziehen und um den Altar zu tanzen, welches wohl auch alte Lappen täten, sich der fröhlichen freudenreichen Geburt äußerlicherweise dadurch zu erfreuen und derselben sich zu erinnern, welches man damals den ‚Pomwitzeltanz' nennt." Auch aus Schwaben wird von Birlinger dasselbe von 1874 berichtet und gelegentliche Bemerkungen in Chroniken lassen auf allgemeine Verbreitung des Brauches schließen. Mit der Zeit artete dies so aus, daß ernsthafte Verbote diese Feier einschränkten; aber ganz ausrotten ließ sich der Brauch nicht. Bezeichnend ist ein Vers, der diesen Besuch der Krippe in Augsburg um 1750 erwähnt.

Um diese Zeit ist der Gebrauch
Daß man besucht die Kripplein auch,
Da kann man Wiegenliedlein hören,
Geschieht's Jahr einmal: wer wollt' es wehren.

Noch um 1830 wurde am heiligen Abend um 12 Uhr auf dem Turm der Hauptkirche zu Tübingen in einer kleinen mit Lichtern umstellten Wiege eine Puppe, das Bild des Jesuskindes, gewiegt, während Musik den Choral „Ehre sei Gott in der Höhe" blies. Das unten zusehende Volk sang darauf ein wirkliches Wiegenlied. Von der Schönheit dieser Lieder zeigt „Hahm von Themar, Schoene Christenliche Catholische Weinaecht oder Kindleß wiegen Gesang. Augspurg 1590":

Als Jesus Christ geboren ward, da war es kalt,
Er ward gewickelt in Tüchelein in einem Stall,
und für ein Esel und für ein Rind
da ward gelegt Maria Kind,
Jesus der Herre,
und wer dem dient auf dieser Erd,
dem lohnet Gott der Herre.

Weihnachten ist vor allem auch das Fest der christlichen Familie. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entwickelt sich langsam aus der einfachen Beschenkung das, was wir heute „Bescherung" nennen, der Aufbau von Gaben für Kinder und Erwachsene unter dem Weihnachtsbaum. Der Familienfreude also gelten Lieder, die mit der kirchlichen Feier nichts zu tun haben, die aber trotzdem im besten Sinne „Weihnachtslieder" heißen. Um 1795 entstand ein Weihnachtsliedchen, dessen Verfasser unbekannt ist. Es schilderte die Freuden der Kinder unterm Christbaum und ist namentlich deshalb bemerkenswert, weil wir darin eine Aufzählung der damals beliebten Spielsachen erfahren. Es heißt darin:

Einmal werden wir noch wach:
Heißa! Dann ist's Weihnachtstag.
Wißt Ihr noch von vor'gem Jahr,
Wie's am heil'gen Abend war?
Wißt ihr noch mein Reiterpferdchen,
Malchens nette Schäferin,
Jettchens Küche mit dem Herdchen,
und dem blankgeputzten Zinn,
Heinrichs bunter Harlekin,
mit der gelben Violin?
Wißt Ihr noch den großen Wagen,
und die schöne Jagd von Blei,
unsere Kleiderchen zum Tragen,
und die viele Näscherei?

Bezeichnend ist auch der „Christabend" Max von Schenkendorfs, des edlen Sängers der Freiheitskriege (von 1814):

Wie die hellen Lichter scheinen!
Und die Kinder sind gekommen,
All die großen, all die kleinen
Haben ihr Geschenk genommen.
Spielwerk bringt es uns zum Spielen,
Das geliebte Wunderkind.
Spielen mögen wir und fühlen,
Daß wir wieder Kinder sind.

Die Kinderfreuden haben eine Reihe begeisterter Schilderer in den größten Meistern unseres Schrifttums. Es seien nur genannt: das Weihnachtslied Detlev von Liliencrons im

„Pogfred“; Karl Gerok „Vor Weihnachten“. Mit kriegerischem Einschlag Kutschkes „Weihnachten von 1870“, verfaßt von Rudolf Löwenstein, Robert Hamerlin „Der kleine Leo“, das bekannte Gedicht von Friedrich Rückert „Des fremden Kindes heiliger Christ“ mit der ergreifenden Schilderung eines armen Kindes, das am Weihnachtsabend durch die Straßen der Stadt geht und an allen Fenstern Christbäume brennen sieht, und das dann einsam im Winkel verhungert, während ihm der Sternenhimmel als schönster Christbaum erscheint. Unter den vielen deutschen Weihnachtsliedern hat wohl keines eine solche Verbreitung gefunden und ist so in Schule und Familie eingedrungen wie das innige Lied: „Stille Nacht, heilige Nacht!“ Die Entstehungsgeschichte sei hier kurz mitgeteilt. Am Morgen des 24. Dezember 1818 kam der Hilfsprediger Josef Mohr in Oberndorf (Salzkammergut) zu dem dort als Organist tätigen Lehrer Franz Gruber mit der Bitte, er solle zu seinem eben verfaßten Weihnachtsgedicht eine leichte anmutende Melodie schaffen. Nach zwei Stunden war sie fertig und ertönte noch am selben Abend in der Kirche des stillen weltabgelegenen Dörfleins. Gelegentlich einer Reparatur lernte der Orgelbauer Karl Mauracher aus Führen im Zillertal das Lied kennen und nahm eine Abschrift davon mit in die Heimat, welche rasche Verbreitung fand. Als im Jahre 1836 mehrere hundert Zillertaler wegen ihres Uebertritts zum Protestantismus auf Grund herrschenden Landesgesetzes (Glaubenseinheit Tirols) auswandern mußten, nahmen sie das Lied in ihre neue Heimat Preußen mit, und von da stammt die Verbreitung über die ganze Welt. Stets, wenn dieses Lied gesungen wird, entfacht es in den Herzen der Andächtigen reine und helle Weihnachtsfreude. Eines der schönsten weihnachtlichen Festlieder ist auch Anschütz' naturfrohes „O Tannenbaum!“ Auch die Melodie zu Wilhelm Heys' „Alle Jahre wieder kommt das Christuskind“ danken wir ihm. Aber auch andere Völker haben dazu beigetragen, das deutsche Weihnachtslied durch ihre Weisen zu bereichern, so z. B. ist das von Johannes Falk (1768—1826) gedichtete „O du fröhliche, o du selige gnadenbringende Weihnachtszeit“ sizilianisch.

Weihnachten ist zweifellos das schönste Fest der deutschen Familie; deutscher Gesang verschönt die Feier und die Innigkeit deutscher Gesänge tröstet unsere Landsleute fern von der Heimat. Aus zahllosen Tagebüchern erfahren wir, daß nichts so das Heimweh weckt wie das Anstimmen der alten liebgewordenen Weihnachtslieder; wo der Romane prunkvolle Messen anhört, an denen das Herz keinen Teil nimmt und prunkende Aufzüge mit Massenchören anstaunt, die die Sinne gefangen nehmen, da singt der Germane das schlichte Weihnachtslied, das in der Volksseele seinen Ursprung nimmt: das rührend naive Weihnachtslied, das durch eine Verschmelzung des römischen Kirchengesanges und des deutschen Volksliedes entstanden ist.

Jaroslav Křička: „Hippolyta“.

Uraufführung am tschechischen Nationaltheater in Prag. Im November.

Noch immer übt das Italien der Renaissancezeit auf die Komponisten eine unversiegbare Anziehungskraft aus. Zu Schillings, der seine Mona Lisa, und zu Erich Anders, der seine Venezia auf italienischem Boden zur Zeit des Rinascimento spielen läßt, gesellt sich als Dritter im Bunde, der junge tschechische Musiker Jaroslav Křička, der bis jetzt nur mit Klavierstücken und Liedern (einzelne sind in der Universal-Edition und bei Simrock erschienen) hervorgetreten ist und nun seine Kraft an einem größeren Werk erproben wollte. Eine Novelle von Maurice Hewlett gab den Stoff, den J. Munk für die Zwecke der Vertonung zurechtstutzte.

Die Handlung spielt sich in Padua ab um das Jahr 1450, da sich in den Städten Italiens eine nie geahnte Hochblüte der Kultur geltend machte. An der Spitze der Stadt steht der Dichter Alessandro del Dardo, eine jener Künstlernaturen, die auch als Menschen in einer Phantasiewelt leben und alle Vorgänge des wirklichen Lebens mit dem Auge des Dichters sehen. Er verehrt ein einfaches Mädchen aus dem Volke, Hippolyta, die Tochter eines Maurers. Er überschüttet sie mit poetischen Huldigungen, in die er, dem Stile seiner Zeit und seinem Bildungsgrad entsprechend, mythologische Anspielungen einflicht. Er läßt ihr erlesene kostbare Geschenke zukommen und hofft so ihre Zuneigung zu gewinnen. Seine platonische Liebe und die Formen, in denen sich Alessandros Zuneigung äußert, findet bei dem einfachen Mädchen kein Verständnis. Zudem wittert Hippolyta unredliche Absichten und als Alessandro eine mündliche Aussprache mit seiner Idealgestalt herbeiführt, sagt ihm Hippolyta unverblümt, der richtige Weg sei der, bei ihrem Vater um ihre Hand anzuhalten. Wohl könnte Alessandro kraft der ihm zustehenden Macht Hippolytas sich gewaltsam bemächtigen, aber diese Art, zu seinem Ziel zu kommen, die ihm von seinen Freunden empfohlen wird, widerstrebt seiner vornehmen Denkungsart. Er hält bei Hippolytas Vater, dem Maurer Matteo, der vergnüglich angeheitert über die Gasse dahertorkelt, um die Hand des Mädchens an. Matteo macht sich weiter keine Sorgen, ein Geldbeutel, den ihm einer von Alessandros Freunden zuwirft, macht den Alten vollends gefügig, und er stellt seine Tochter zu Alessandros Verfügung. Alessandro soll sich abends mit seinen Freunden einfinden, um Hippolyta heimzuführen. Das arme Mädchen sieht sich verkauft. Wohl verspricht ihre Freundin Annina, ihr im schlimmsten Falle bei der Flucht behilflich zu sein, aber das Schicksal nimmt seinen Lauf. Hippolyta wird mit allem Pomp aus dem Hause des Vaters abgeholt und im Beisein einer großen Zuschauermenge muß sie den Weg in das Haus ihres ungeliebten Herrn antreten.

Der zweite Akt spielt im Hause des reichen Alessandro. Wohl ist Hippolyta mit allem möglichen Prunk umgeben, zahlreiche Dienerschaft steht ihr zur Verfügung, sie lebt das Leben einer Prinzessin, aber sie fühlt sich bei alledem nicht wohl. Sie haßt das vornehme Getue, sie haßt die platonischen Huldigungen Alessandros, seine poetischen Ansprachen, sie haßt den ungewohnten Kultus, den er mit ihrem Körper treibt. Sie sehnt sich fort von dem ihr aufgedrungenen Leben in Luxus, sie sagt es ihrem ungeliebten Manne rund heraus, daß sie sich unglücklich fühlt. Alessandro und seine vergötterte Hippolyta verstehen sich nicht. Da nun greift Annina als rettender Engel ein und verhilft Hippolyta zur Flucht. Hippolyta, als Knabe verkleidet, wird von zwei Bewohnern der benachbarten Berge entführt. Castracano und Andrea, so heißen Anninas Helfershelfer, entführen den Knaben Silvestro, der einen Wucherer in Padua ermordet haben soll und in den benachbarten Bergen Sicherheit vor seinen Verfolgern sucht. Die Flucht bleibt aber nicht unbemerkt. Alessandros Freunde haben die Vorbereitungen zur Flucht wohl beobachtet. Hippolyta-Silvester lebt unterdessen bei den einfachen Bergleuten, die Anninas Erzählung von dem Mord an dem Wucherer für bare Münze nehmen und von dem vermeintlichen Silvester alle möglichen Einzelheiten der Ermordung zu erfahren wünschen. „Silvester“ gibt nur verlegene Antworten. Alessandro leidet währenddem unsägliche Qualen. Seine Freunde überreden ihn zu einem Jagdausflug in die benachbarten Berge und führen ihn in die Nähe Hippolyta-Silvesters. Es gelingt ihnen, Castracano, den einen Beschützer Silvesters, aufzugreifen. Dieser läßt lieber alle Folterqualen über sich ergehen, bevor er „Silvester“ verrät. Hippolyta, durch diese Mannhaftigkeit gerührt, bekennt die volle Wahrheit und gesteht auch ihre Liebe zu dem einfachen tapferen Mann aus den Bergen. Alessandro verzeiht großmütig und läßt Castracano und Hippolyta, die sich innig lieben, ihrer Wege gehen.

So spannend die Handlung aufgebaut ist, so wenig versteht es der Komponist, die handelnden Personen dem Zuschauer irgendwie nahe zu bringen. Křička spielt als Komponist nur die Rolle des Zuschauers, der die Geschehnisse auf der Bühne geistreich glossiert. An geistreichen Einzelheiten ist denn auch in seiner Partitur kein Mangel. Es wimmelt nur so von entzückenden Einzelheiten, von denen jede einzelne eine längere Durchführung verlohnen würde. Hierin liegt eben Křičkas Schwäche als dramatischer Komponist. Was ihm fehlt, ist der große fortreißende Zug, der ganze Szenen zusammenfaßt und einheitlich gestaltet. Křička steht als Komponist auf den Schultern unserer Allerjüngsten. Seine Technik ist die der geistreichen Untermalung jedes einzelnen Textwortes Vor lauter Freude an Detailmalerei und Instrumentaleffekten vergißt Křička auf die notwendigsten dramatischen Erfordernisse, auf Charakterisierung der einzelnen Hauptpersonen Wie leicht hätte sich aus Alessandro mit einigen großen Pinselstrichen eine lebensvolle Figur schaffen lassen! Der stets angeheiterte Maurer Matteo hätte einen Komponisten mit echtem Theaterblut zu einem einprägsamen Motiv geradezu begeistern müssen. Nichts davon bei Křička. Ein Detail jagt das andere, der eine Instrumentaleffekt muß schon dem nächsten Platz machen. Celesta-Akkorde, tiefe Harfentöne, Kontrabaß-Solostellen, Trillerketten der Holzbläser, alles schwirrt durcheinander. Man hört verblüffende Ausweichungen, die, in eine richtigere Umgebung gestellt — sagen wir als Rückleitung zum Hauptsatz nach der Durchführung etwa in einer Sinfonetta —, geradezu Aufsehen machen müßten. Wie die Sonne über Gute und Böse scheint, schüttet Křička das Füllhorn seiner geistreichen Einfälle gleichmäßig über Matteo und Alessandro, über Hippolyta und Castracano aus.

Als ein Vorzug des Werkes muß bezeichnet werden, daß das mit größter Abwechslung arbeitende Orchester nie die Sänger überdeckt. Man hört stets deutlich die Sänger. Aber mit diesem einen Vorzug deckt Křička zugleich eine andere Schwäche auf. Man hört die Sänger, aber man hört sie eigentlich nie *singen*. Es dürfte wenige Bühnenwerke geben, in denen die Singstimmen so unsanglich geführt sind wie in „Hippolyta“. Einige wenige gehaltene Noten können den Sänger und die Zuhörer unmöglich dafür entschädigen, daß der Sänger fast lauter rasche Notenwerte zu überstürzen hat. Rasches Dahinplappern und einige exaltierte Schreie, das sind die Extreme, zwischen oder besser *in* denen sich Křičkas Führung der Singstimmen bewegt. Ein Mittelding gibt es nicht. Damit hängt zusammen, daß Křička nicht nur jeder Kantilenenbildung geflissentlich aus dem Wege geht, nein, er übersieht geradezu absichtlich jede Gelegenheit zu einer wärmeren Aussprache. Die Aussprache zwischen Alessandro

und Hippolyta zu Beginn des zweiten Aktes hätte ihm geradezu eine ariose Bildung, eine Kantilene in die Feder diktieren müssen. Man denkt an Smetana, an seine herrlichen, geradezu von Melodie übersättigten Zwiesprachen in der unnachahmlichen „Verkauften Braut". Vergebliche Hoffnung! Smetana scheint für Křička ein überwundener Standpunkt zu sein. Dazu kommen freie Einsätze, die die Bewältigung der Gesangpartien nur bei außerordentlich musikalischen Sängern als möglich erscheinen lassen. Orchester und Singstimme gehen aneinander meistens geflissentlich vorüber wie geschiedene Eheleute. Wo die Singstimme einmal abwärts geht, kann man wetten, daß unterdessen ein Flötensolo lustig bergauf geht. Vielleicht nimmt sich der Komponist einmal die Mühe, eine der Gesangspartien seines eigenen Werkes mit einem Sänger selbst zu studieren. Ich glaube, er würde daraus eine gute Lehre ziehen und die Singstimmen sangbarer behandeln.

Die Aufführung war sehr sorgfältig vorbereitet. Kovarovic dirigierte mit gewohnter Ruhe und Sicherheit und verlieh der Aufführung Plastik und Frische. Regisseur Polak hatte für fesselnde Bühnenbilder gesorgt. Von den vielen Mitwirkenden hatte sich besonders Emil Burian durch die Wiedergabe des Alessandro, Pollert als trinkfester Matteo, Frl. Aschenbrenner als lebensprühende Hippolyta, Lebeda als Castracano verdient gemacht. Das Orchester leistete ausgezeichnete Dienste.

Ob sich dieses Bühnenwerk einbürgern wird, bleibt abzuwarten. Ein Weniger an geistreichem Detail wäre jedenfalls ein Mehr.

Dr. Otto Chmel (Prag).

Musikbriefe

Halle a. S. Das Stadttheater (Direktion: Leopold Sachse) eröffnete verheißungsvoll die Spielzeit mit dem „Tannhäuser", dessen Titelpartie der Stuttgarter Kammersänger Oskar Bolz besser sang als spielte. Man bekam von seiner Kunst den Eindruck, daß sie in italienischen und französischen Werken (Verdi, Meyerbeer) wohl eher am Platze ist. Eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Elisabeth bot Dina Mahlendorff. Bei den Leistungen von Chor und Orchester bleiben natürlich die Kriegsverhältnisse zu berücksichtigen. Lebhaftem Interesse begegneten die Neueinstudierungen von „Don Juan" (Kapellmeister Braun) und „Figaros Hochzeit" (Kapellmeister von Pander), doch wurden die szenischen Probleme in der erstgenannten Oper durch den sonst als Regisseur sehr geschickten und stilsicheren Direktor Sachse nicht völlig gelöst. Die Umgestaltung der Ballszene (Finale des ersten Aktes) zu einem abendlichen Gartenfeste war sehr wirkungsvoll. Als Don Juan half in allen Vorstellungen Julius Neudörffer aus, der namentlich mit seinem gewandten Spiel und durch seine glänzende Erscheinung Erfolg hatte. Eine ungewöhnlich fein abgestimmte Aufführung wurde der reizvollen italienischen Buffo-Oper „La serva padrona" von Pergolese zuteil. Zugrunde lag die stilreine Bearbeitung durch Herm. Abert. Die Spielleitung hatte den glücklichen Einfall, die Oper auf einer erhöhten Bühne zu inszenieren und unmittelbar davor die Orchestermitglieder samt dem Dirigenten, der zugleich am Cembalo tätig war, im Kostüm wirken zu lassen. In den beiden Gesangsrollen trugen Anna Enghardt und Emil Fischer glänzende Erfolge davon. An weiteren Neueinstudierungen kamen heraus und fanden viel Anklang „Der Waffenschmied" und „Die verkaufte Braut". — In unserem Konzertleben nehmen in letzter Zeit Wohltätigkeitsveranstaltungen lokaler Bedeutung einen ungewöhnlich breiten Raum ein. Einen wirklich bedeutenden künstlerischen Erfolg fand da ein Händel-Bach-Abend, den Universitätsmusikdirektor Prof. Rahlwes unter Mitwirkung von Elfriede Goette (Sopran) und Alfred Sittard (Orgel) mit dem Stadttheaterorchester für die Zwecke des Vaterl. Frauenvereins gab. Solistisch traten in eigenen Konzerten hervor die mit reizvoller Stimme begabte Kinderliedersängerin Else Hildebrand, der glänzende Dresdner Geiger F. Schneider, die reichbegabte einheimische Pianistin M. Benkenstein und W. Burmester. Dieser holte sich wieder mit seinem typischen Programm (Sonate, Konzerte, alte Tanzstücke) den gewohnten Erfolg. Schade, daß dieser Künstler geflissentlich die neuzeitliche Literatur meidet, und er könnte doch gerade hier viel Segen bringen. Emmi Knoche (Klavier) und August Bieber (Cello) führten in ideal vollendetem Zusammenspiel Beethovens sämtliche Cellosonaten vor. In einem Symphoniekonzert des Stadttheaterorchesters stellte sich Prof. Georg Schumann als Dirigent (Brahms' F dur-Symphonie), Pianist (Bachs d moll-Konzert) und Komponist (Variationen über ein lustiges Thema) vor, wirkte jedoch in letzterer Eigenschaft nicht gerade überzeugend. Der Humor der äußerlich aufgeputzten Variationen wollte uns schließlich ziemlich gekünstelt erscheinen. Ein zweites Symphoniekonzert vermittelte die Bekanntschaft mit dem hochbegabten Pianisten Edwin Fischer (Klavierkonzert in Es von Mozart) und brachte außerdem unter Oskar Brauns Leitung Mozarts g moll-Symphonie, leider in ziemlich unzulänglicher Ausführung. Die Robert-Franz-Singakademie (Leitung: Prof. Rahlwes) trat traditionsgemäß mit einer Totenfestmusik hervor, dessen Programm Bachs Kreuzstabkantate, Glucks „De profundis" und Mozarts „Requiem" ausmachten. Dirigent und Chor erwiesen von neuem ihre glänzende Leistungsfähigkeit; im besonderen schnitten die Frauenstimmen gut ab. Im Ensemble der Solisten (Jania Bergmann, Dora Poppen, Ludwig Ruge, Hans Wuzél) kam es gewiß nicht immer zu einer idealen Verschmelzung, doch geriet dafür manches in der Klangwirkung überraschend gut. Paul Klanert.

*

Kiel. Orchesterkonzerte, jede Woche eins und manchmal zwei, Kammermusik und zahlreiche Solistenabende befriedigen den Musikhunger unsrer Stadt. Auch ein Theater gibt es, und ich habe mir sagen lassen, daß jeden Tag dort an der Kasse Schlachten geschlagen werden, um hineinzukommen. „Erlaubt ist, was gefällt" sagt sich die Direktion, und da alle ihre Leistungen dem zahlungsfreudigen Publikum gefallen, so kann sie es sich erlauben, dem nicht zahlenden Referenten gegenüber so unhöflich als möglich zu sein. Sapienti sat! Er spart Tinte und Papier. — Der Verein der Musikfreunde gibt in diesem Winter neben 26 Volkskonzerten sechs teuere Konzerte mit auswärtigen Größen unter mehr oder weniger berühmten Dirigenten. Historisch sollen sie geordnet sein von Bach bis Brahms und einem Bildungsbedürfnisse der Vereinsmitglieder soll dadurch genügt werden. Wie oft sind solche Experimente schon gemacht worden, und immer war es nur das Lehrbedürfnis der leitenden Männer, die Freude am Programmaufstellen, die befriedigt wurde, während das Publikum gleichgültig blieb. Wer hat denn Lust Bach, Händel, Gluck an einem Abend zu hören? Warum nicht Weber, Wagner, Strauß oder sonst etwas Anregendes nach dem Einerlei der täglichen Arbeit. Wer soll denn entscheiden, ob die Jupiter-Symphonie Mozarts von Haydns D dur-Symphonie (Op. 73) beeinflußt ist oder umgekehrt? ob die Liebessehnsucht besser in der Rosenarie der Susanne oder in der liebegirrenden Vogelwelt der „Schöpfung" zum Ausdruck kommt. Was hätten die Damen Birgitt Engell und Emmy Leisner alle Schönes singen können, wenn — ja wenn man es selbst hätte aussuchen dürfen. Das einzig Neue waren noch die beiden Dirigenten: Abendroth aus Köln, der die beiden Scherzi der Symphonien famos herausbrachte, während Arnold Ebel-Berlin seinen Bach-Händel ganz unpersönlich spielen ließ. Da lobe ich mir noch das Konzert der Liedertafel, da gab es doch Neuigkeiten: Boehe, der seine tragische Ouvertüre selbst dirigierte, und Walter Niemanns Waldidyll, das Neubeck sehr liebevoll einstudiert hatte. Sehr hübsch, sehr stimmungsvoll, ganz wie ein moderner Mendelssohn und Schumann. Freilich bei Boehe mußte man schon genauer zuhören. Er malt al fresco, und es liegt was drin, wenn wir's auch nicht ganz verstehen. Und dann Franz von Vecsey, wie schön der das Beethoven-Konzert spielte! Der große Virtuose und Geheimrat (vielmehr „Geheimerat", wie die Bezeichnung in Hessen lautet. Welch ein Glück, daß wir das Fehlen des e noch bemerkt haben! D. Schriftl.) Burmester spielte es auch, aber mit trockener und farbloser Klavierbegleitung. Einen auserlesenen Genuß musikalischer Kleinkunst aber bot er mit den vielen kleinen, von ihm ausgegrabenen und neu aufpolierten Stücken älterer Herkunft. Wer mehr wollte, konnte Artur Schnabel hören mit Sonaten von Beethoven und Chopin, symphonische Etüden von Schumann, Intermezzi von Brahms. Ganz intime kammermusikalische Genüsse gibt es Sonntag vormittags in der Aula der Universität. Eine träumende Musikseligkeit liegt über Trägers, des ersten Konzertmeisters, Spiel, aber voll und feierlich läßt John de Jager sein Cello erklingen. Und für Abwechslung sorgt ein Klavierspieler besonders, wenn man ihm mit dem Notenheft vor der Nase auf die Finger gucken kann. Zwar möchte man auch hier gerne einmal etwas Neues hören. Aber der eine hat seine Grundsätze und die andren sind auch zu faul. So bleibt es bei Beethoven, Schumann und Brahms. — Im zweiten Konzert der Liedertafel wurde Zöllners neueste (vierte, tragische) Symphonie aufgeführt. Charakteristisch für das Werk ist in der Anlage das Streben nach starker, äußerer Wirkung, in der Instrumentation die häufige Trennung des Orchesters in Blechbläser-, Holzbläser- und Streicherchor, in der Komposition die ständige Flucht der Tonarten vor der drohenden Trivialität. Die beiden ersten Sätze, jedenfalls die wertvollsten, zeigen noch die Sonatenform, der dritte ist ein teuflisches Scherzo der Widersacher, in dem das Trio durch ein sehr wirkungsvolles, à la Mahler überraschendes, Bariton-Solo ersetzt ist. Der letzte Satz bringt neben Erinnerungen an Vorhergegangenes und wildem Lärm den Händelschen Friedenschor „Seht, er kommt", das Lutherlied und andres. Orgel und Chorgesang, die in der Partitur vorgesehen sind, waren in der Eile wohl nicht zu beschaffen. Der thematische Gehalt ist nicht bedeutend, die äußere Mache glänzend. Der Erfolg war ein bedeutender und das Publikum dankte dem Komponisten des über eine Stunde dauernden Werkes warm für sein patriotisches Werk. Ach, wenn es doch endlich wieder Frieden gäbe und die Kunst wieder sich selbst und nicht den Patrioten, Prinzipienreitern und Geschäftsleuten gehörte. Bessell.

*

Nürnberg. Der Philharmonische Verein eröffnete seine Konzertreihe mit einer wertvollen Neuheit, einer viersätzigen Symphonie (d moll) seines Dirigenten August Scharrer. Sie erwies sich als ein äußerst lebensvolles, in straffer Architektur aufgebautes Werk, melodisch sehr selbständig und sorgfältig, in der harmonischen und instrumentellen Klangsprache dagegen, auch in der Anlage der Steigerungen, von den Eindrücken des szenischen Ausdruckswillens Wagners beherrscht. Die Mittelsätze, die davon am meisten frei sind, besonders das um seiner zeichnerischen Spannkraft willen eindrucksvolle Andante, bekunden ein echt symphonisches Talent, dem die Beachtung weiterer Kreise gebührt. Das zweite Vereinskonzert war ein Mozart-Abend, zu dem aus halbvergessener Schatzkammer des Meisters Werke hervorgeholt wurden, die noch strahlen wie am ersten Tag: des Klarinettenkonzertes zärtliche Ketten, die Filigranstücke der Haffner-Serenade, die schimmernden Kristalle der D dur-Symphonie (K.-V. 504), die mystische Glut, die aus der Maurerischen Trauermusik leuchtet gleich einem sakralen Symbol — wie staunte der entzückte Sinn vor dieser anbetungswürdigen Schönheit, die in tausend Formen der einen Brust entquoll. Die seltene stimmliche Kultur von Marie Werner-Keldorfer (München), die sich von ihrer Wirksamkeit an der Dresdener Hofoper und bei den Salzburger Festspielen des Rufes einer ausgezeichneten Mozart-Sängerin erfreut, ließ dazu das Geschmeide Mozartscher Arien erglänzen; daß sie, dem Gesamtbild des Abends entsprechend,

ihre Vorträge gleichfalls nicht aus den üblichen erfolgsicheren Stücken wählte, darf ihr zur besonderen Ehre angemerkt werden, ihr großer Erfolg mit der Mozart-Arie „Vado, ma dove“ (K.-V. 582), der Zaiden-Arie und der Motette Exsultate, deren Alleluja sie wiederholen mußte, wog da um so mehr. — Scharrers gewandter Leitung untersteht seit einigen Jahren auch der Lehrergesangverein; das Reformationsjubiläum war Anlaß zur wohlgelungenen Aufführung des Gustav Adolf von Bruch. Der Klassische Chorgesangverein gab den Elias. Mit Konzerten auf eigene Faust haben sich heuer auswärtige Künstler noch weniger eingestellt als sonst; um so reger zeigten sich einheimische Künstler mit Kammermusik, so die Pianistinnen Marie Kahl-Decker, G. Sprenger und G. v. Lottner, sowie Daucher (früher im Brüsseler Streichquartett) und Berta Fink-Zollitsch (Geige). Frau v. Lottner, die im Verein für alte Musik durch ihr Cembalospiel schon manche wertvolle Anregung brachte und diesmal die vortreffliche Kunst Paul Grümmers in alten Cellokonzerten und der Gambensonate von Bach unterstützte, veranstaltete auch einen großen Brahms-Abend, wo F. Löwe die c moll-Symphonie, besonders eindrucksvoll im Finale, dirigierte, und Adolf Busch und Paul Grümmer das Doppelkonzert mit Meisterschaft darstellten; die Veranstalterin bekundete mit dem B dur-Konzert ihr fortschreitendes Talent. — Franz Schörgs herrliche Kunst, ihre sensitive Kraft und aus allen Empfindungsquellen gespeiste darstellerische Ueberlegenheit aufs neue zu bewundern, gab das Privatmusikvereins-Konzert (mit klassischem Programm) Gelegenheit; leider darf nicht unterdrückt werden, daß ihm seine Genossen zur Gesamtleistung der ehemaligen Brüsseler noch nicht verhelfen konnten. — Neben Schörg ist unter den uns bisher Erschienenen wohl die überragendste Künstlererscheinung Frieda Kwast-Hodapp gewesen. Ihr Spiel ist einzig; in das reinste Gefäß eines starken gereiften Charakters vermag sie die Reichtümer eines großen Werkes, wie des d moll-Konzertes von Brahms, ganz aufzunehmen und macht mit durchdringenden Willenskräften und priesterlichem Hineinlauschen in die ursprünglichen seelischen Bewegungen des Schöpfers sein Ideal gegenständlich, so zwingend und einfach, daß wir uns auch unserer Superlative zu schämen haben, und uns lieber an Haydns schlichte Aeußerung halten wollen, der mit Tränen von Mozarts Spiel berichtete, daß es „aus Herz ging“. Dr. Hans Deinhardt.

*

Wiesbaden. Im Kurhaus gelangte eine noch wenig bekannte Symphonie (Nr. 2, h moll) von W. v. Baußnern zur Aufführung — ein sehr beachtenswertes Werk. Die Tonsprache gemäßigt modern, durchgehends vornehm und gewählt: ein vielgestaltiges, stürmisches Allegro; ein famoses Scherzo von magyarischem Einschlag; ein tief elegisches Andante (eine Art Trauermarsch), vielleicht nur gar zu redselig in der Aussprache; und ein Finale — Thema mit Variationen — von stolzer Haltung, kunstreich gearbeitet, frisch und feurig empfunden; auch hier vielfach ungarisches Kolorit. Die glänzend orchestrierte Symphonie ist „dem Andenken Joh. Brahms' gewidmet“ — und der Meister hätte die Dedikation gewiß schmunzelnd anerkannt! W. v. Baußnern dirigierte selbst und wurde lebhaft gefeiert. Eine zweite Novität der Kurkapelle war die Tondichtung „Sieg des Lebens“ von Fritz Theil. Auch dies mehr in modernster Richtung sich bewegende und noch etwas gar zu überschwänglich gehaltene Werk, voll prächtiger Instrumentationseffekte, fand unter Leitung des jungen Komponisten beifällige Aufnahme. Interessant war die Bekanntschaft mit dem warm empfundenen, klangschönen Klaviersextett, Op. 33, von Felix Weingartner, welches dieser Komponist mit Darmstädter Kammermusikern im „Künstler-Verein“ zu Gehör brachte: es ist ein Jugendwerk in schönster Bedeutung des Wortes. Prof. Otto Dorn.

Kunst und Künstler

— Richard Strauß ist als Nachfolger Gernsheims zum Leiter der Meisterklasse für Komposition an der Kgl. Hochschule und zum Senatsmitgliede der Kgl. Akademie der Künste in Berlin ernannt worden. Wie man auch zu Strauß' Kunst stehen möge: die Nachricht wird überall Freude und Genugtuung erwecken. Strauß, der zu den ersten Führern der heutigen Musikergeneration gehört und auf die künstlerische Entwicklung einen vorderhand noch nicht übersehbaren Einfluß ausgeübt hat, ist selbst durch eine überaus strenge Schule gelaufen und weiß deren Segen gar wohl zu würdigen. Strauß' neue Tätigkeit wird ohne Zweifel die enttäuschen, die von ihr den uneingeschränkten Kultus subjektivistischer Eigenbrödelei erwarten. Ueber das persönliche Moment hinaus hat die Berufung des Meisters aber eine schwerwiegende prinzipielle Bedeutung. Man erinnert sich des verknöcherten Akademikertums in Berlin, das zu Zeiten Grells herrschte. Als Kiel in die Akademie eintrat, fing an ein frischer Wind zu wehen, aber Kiel selbst war ja keineswegs ein Original, und so wurde zwar die Akademie aus einer starken Rückständigkeit erlöst, aber doch nur, um einen etwas moderneren Anstrich zu erhalten, keineswegs aber, um zu einer auch mit der Kunst der Gegenwart lebenden Anstalt zu werden. So ist es mutatis mutandis durch alle späteren Jahre hindurch geblieben. Diesem Zustande ist nun wohl endgültig ein Ende bereitet worden. Und dessen wollen wir uns freuen. Straußens Berufung soll übrigens auf direkte Veranlassung des neuen preußischen Kultusministers Dr. Schmidt erfolgt sein, der mit ihr in der Tat das bewiesen hat, was nottat, Vorurteilslosigkeit und Verständnis für die neue Zeit.

— Am Karlsruher Hoftheater ist es zu einer Kapellmeisterkrisis gekommen, über die die Oeffentlichkeit durch einen Brief des Hofoperndirektors Fritz Cortolezis unterrichtet wurde. „In der Karlsruher Presse hat die Theaterkritik sich schon mehrfach mit meiner Stellung als Opernleiter beschäftigt. Auf einen neuerlichen Fall hin beehre ich mich Ihnen mitzuteilen: Nach den hier geltenden Bestimmungen liegt die gesamte Opernleitung in den Händen des Herrn Generalintendanten. Die künstlerische Freiheit und Selbständigkeit, wie sie Felix Mottl besaß, wird von der jetzigen Theaterleitung nicht gewährt. Ich muß daher jede Verantwortung für die gerügten Mißstände ablehnen und bitte diese Tatsache der Oeffentlichkeit zu übermitteln.“ — Veranlassung zu der scharfen Kritik der Karlsruher Blätter gaben einige ungenügend vorbereitete Opernaufführungen am Karlsruher Hoftheater und der Baden-Badener Kurhausbühne. Hofoperndirektor Cortolezis ist augenblicklich beurlaubt.

— Kapellmeister Karl Hagel in München wird am 12. Dezember 70 Jahre alt. 1847 zu Voigtstedt, Kr. Sangerhausen (Artern), geboren, Sohn eines Gastwirts, war er Schüler von Kellner in Sangerhausen und kam 1866 als Orchestergeiger nach Erfurt, 1869 als Sologeiger nach Hildesheim. 1872 wurde er Leiter der Stadtkapelle und Vereinsdirigent in Nordhausen, 1874—77 war er Militärkapellmeister, 1878—1905 städtischer Kapellmeister und Direktor der städtischen Musikschule in Bamberg. 1905 trat er in den Ruhestand und zog nach München. Kompositorisch hat er sich mit Symphonien und Kammermusikwerken betätigt. H. M.

— Ferdinand Pfohl in Hamburg feierte unter lebhafter Anteilnahme der musikalischen Kreise Hamburgs und auswärtiger Gratulanten sein 25jähriges Jubiläum als Musikkritiker der „Hamburger Nachrichten“.

— Walter Niemanns, zuerst in der „N. M.-Ztg.“ und bereits in zweiter Auflage erschienenen Nokturnen „Singende Fontäne“ und „Alhambra“, sowie Alt-Wien (Deutsche Ländler und Reigen) hat Télémaque Lambrino in der Leipziger Alberthalle, seine demnächst gleichfalls in zweiter Ausgabe erscheinende Suite nach Friedrich Hebbel, Op. 23, Celeste Chop-Groenevelt in Berlin und, nebst der Chaconne, Op. 44, Erika von Binzer in München mit großem Erfolg gespielt. Else Grams-Berlin wird Niemanns Suite nach Jacobsen, Op. 43, im Rahmen von Maria Schultz-Birchs „Musik der Zeitgenossen“ in Leipzig zur Uraufführung bringen.

— Dem Stimmbildner Prof. Karl Beines in München wurde das Ludwig-Kreuz für Heimatverdienste vom König von Bayern verliehen.

— Karl Beringer, der vielgerühmte Organist an der Garnisonkirche in Ulm, hat seinem früher gegebenen großen Zyklus von historischen Orgelkonzerten Aufführungen von Werken Bachs, Liszts, Regers, Karg-Elerts u. a. folgen lassen und glänzende Anerkennung gefunden.

— Etelka Gerster siedelt von Berlin nach Dresden über, um mit Hofkapellmeister Fritz Reiner, dem Nachfolger Schuchs, eine Gesang- und Opernschule zu eröffnen. Nach Berlin wird die vortreffliche Gesangmeisterin in bestimmten Zwischenräumen kommen, um auch an ihrer dortigen Gesangschule Unterricht zu erteilen.

— Kammersängerin Erna Denera ist bei einer Festaufführung des „Siegfried“ in Meiningen durch Verleihung der Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet worden.

— Die Enthüllung des Denkmals für Wilhelm Berger fand auf dem Friedhofe in Friedrichsfelde statt.

— H. Knappertsbusch-Elberfeld, vom 1. April 1918 ab an das Leipziger Stadttheater berufen, erhielt von W. Mengelberg den Auftrag, als Gastdirigent das Konzertgeberorchester in Amsterdam zu leiten; er wird u. a. die neue, erfolgreiche tragische Symphonie von Zöllner zur Aufführung bringen.

— Jos. Gust. Mraczek (Prag) ist mit einer neuen Oper „Ikdar“, Text von Guido Glück, beschäftigt.

— Frédéric Le Rey (Paris) beendigte die Partitur eines neuen, vieraktigen, lyrischen Dramas „Vinon“, dessen Textbuch Emmanuel Ducros geschrieben hat.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Infolge eines Brandunglücks ist der Kapellmeister des Liller Theaters, Dr. Kurt Ottzenn, in Avennes in Frankreich ums Leben gekommen. Er war früher als Kapellmeister am Stadttheater zu Chemnitz und am Nollendorfplatz-Theater zu Berlin tätig. Seine 1902 erschienene Doktorarbeit hat Telemann als Opernkomponisten zum Thema.

Erst- und Neuaufführungen

— Schillers „Kabale und Liebe“ als Oper zu verarbeiten, wie dies Jul. Zaiczek-Blankenau in „Ferdinand und Luise“ nach einer textlichen Vorlage von Kopits getan hat, ist dann, wenn der Komponist uns wirklich etwas zu sagen hat, uns seelisch zu packen weiß, kein unglücklicher Gedanke. Aber da versagte Zaiczek-Blankenau. Die Hofoper in Wien hatte alles getan, dem Werke Erfolg zu verschaffen: er wurde nur dem ernsten Streben des Komponisten zuteil. (Bericht folgt.)

— In der Budapester Hofoper hat die Uraufführung der Oper Don Quijote von Emil Abtanyi trotz textlicher und musikalischer Mängel wohlwollenden Beifall gefunden.

— Die Uraufführung der Oper „Der Eroberer“ von Jan Brandts-Buys findet im Januar am Hoftheater in Dresden statt.

— Die Wiener Volksoper bereitet die Uraufführung einer neuen Oper „Der weiße Adler" mit Musik nach Motiven Chopins von Raoul Mader vor. Die Hauptfigur der Oper ist Thadäus Kosciuszko, der Nationalheld Polens. Das kann ja gut werden!

— Eine neue komische Oper „Wenn Frauen träumen" von Edgar Istel wird ihre Uraufführung in Berlin finden.

— Die Wiesbadener Hofoper bereitet u. a. die Aufführung der einaktigen Oper „Närodal" und „Die schöne Müllerin" von Otto Dorn vor.

— Alle Jubeljahre kommt Grabbe auf dem deutschen Theater einmal zu Gehör. Daß Nürnberg eine Aufführung seines „Don Juan und Faust" mit Lortzings Musik plane, haben wir gemeldet. Die Vorstellung hat nun stattgefunden, aber Lortzings Musik hat, was anzunehmen war, nicht gewirkt und nicht wirken können.

— Das Genfer Theater kündet Aufführungen folgender neuer Werke an: „Marouf" von Rabaud, „Le Pays" von Guy Ropartz, „Les Uns et les Autres" von Max d'Ollone, „Les Cadeaux de Noël", (Le miracle de Saint-Nicolas", 17 Bilder) von Guy Ropartz.

— Die „Opera comique" in Paris ist dabei, Andr. Messagers „Béatrice" herauszubringen, ebenso ein Ballett „Au Jardin de France" von F. Casadesus und Guillot. An weiteren Neuaufführungen wird geplant: „Ping-Lin" von Marechal, „Pénélope" von Gabr. Fauré, „Les Jumeaux de Bergame" von E. Jaques-Dalcroze, „Maimouna" von Grovlez.

— In Basel, Bern und Zürich wurde das schweizerische Gastspiel der Münchener Hofoper mit Pfitzners Palestrina mit großem Beifall aufgenommen.

— L. von Rozyckis Oper „Eros und Psyche", die am Stadttheater in Breslau einen ungewöhnlich starken Erfolg hatte, ist weiter von den Bühnen in Mannheim, Stuttgart, Posen, Bremen, Warschau und Lemberg angenommen worden.

— Eine neue Bearbeitung von Mozarts „Don Juan", durch welche die Oper mit nur einer Pause in zweieinhalb Stunden gegeben werden kann, ist von dem Direktor Vogeler vom Magdeburger Stadttheater vorgenommen und an der Magdeburger Bühne mit Erfolg gegeben worden. Vogeler hat durch Anwendung eines neutralen, durch plastische Säulen von der hinteren Bühne getrennten Vorraums versucht die Handlung während der Verwandlung in Fluß zu halten und gibt durch Wiederherstellung des meistens gestrichenen Schlußsextetts dem Werke den Charakter des „Dramma giocoso" wieder.

— Der Operette „Die schöne Saskia" von Nedbal, die in Wien zur Uraufführung kam, wird prächtig gearbeitete, durchaus persönlich gestaltete Musik von großem melodischen Schwunge nachgerühmt.

— Hofkapellmeister Laber hat in Gera Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied (Op. 45) von Joseph Haas zur Uraufführung gebracht. Auch mit dieser Schöpfung hat sich der in Stuttgart lebende bayerische Komponist wieder als einer unserer besten unter den jüngeren Tondichtern erwiesen. Seine musikalische Erfindungskraft ist groß, geistvoll seine Harmonik, gewaltig sein kontrapunktisches Können, bedeutsam seine Instrumentierung, die allerlei bemerkenswert neue Züge aufweist, ohne aber irgendwo mühsam erklügelt zu erscheinen. Das schöne Thema erfährt vielerlei Um- und Ausgestaltungen, so daß der Zusammenhang mit ihm dem Hörer nicht immer sogleich klar wird. Und doch klafft im geistigen Zusammenschlusse der ganzen Reihe nirgendwo eine Lücke. Laber hatte das Werk mit seinen vortrefflichen Musikern ausgezeichnet vorbereitet und erntete mit Haas lebhafteste Anerkennung. — Eine zweite Neuheit von J. Haas, Lieder nach C. Flaischlen (Op. 48) kam in Stuttgart zur Uraufführung durch Anny Gantzhorn. Die Lieder bieten in wundervoller Steigerung von pessimistischem Trübsinn zu froher und kraftvoller Lebensbejahung Sängern mit großen Stimmitteln eine überaus große und künstlerisch schwerwiegende Aufgabe. Haas' Musik ist mit Flaischlens Worten zu einer wundervollen Einheit verwoben. Wer diese Lieder recht vortragen will, muß jedem äußeren Wesen abhold sein und aus der Fülle tiefen Fühlens und Könnens schöpfen können.

— Philipp Wolfrums „Weihnachtsmysterium" erlebte in Königsberg seine Erstaufführung. Vorherging im Schauspielhause eine Wolfrum-Matinee mit einer Einführung in das Schaffen des Tondichters.

— Dr. G. Göhler brachte mit dem Philharmonischen Chor des Vereins der Musikfreunde in Lübeck zum ersten Male Liszts Graner Festmesse zur Aufführung.

— In einem Kammermusikkonzert von Karl Hasse und Richard Sahla in Osnabrück hatte Hasses Violinsonate in a moll (Op. 18) starken Erfolg.

— In der Berliner Philharmonie fand ein Schwedisches Konzert statt, bei dem die „Symphonie singulière" von Franz Berwald, Aug. Södermanns Tannhäuser-Ballade, Wilh. Stenhammars Romanze „Florez und Blanzeflor", Hugo Alfvens „Es schläft der Wald", desselben E dur-Symphonie (Nr. 3) und Ture Rangströms Strindberg-Fragment „Der Holländer" zur Wiedergabe kamen.

— In der dritten Musikalischen Akademie in Mannheim gelangte Waldemar v. Baußnerns „Symphonie Nr. 4" zur ersten erfolgreichen Aufführung. Besonders war es der zweite Satz, der mit seinem feingliedrig geschlossenen Aufbau starken Beifall auslöste. Herr v. Baußnern dirigierte selbst.

— Kammersänger Friedrich Brodersen hat an seinem zweiten Liederabend in München eine größere Anzahl in der Hauptsache schon bekannte Gesänge von Richard Trunk mit sehr großem Erfolg gesungen.

— Mientje Lauprecht van Lammen hat einen ganzen Abend Liedern des Münchener Komponisten Max Ettinger gewidmet, aus denen nur ein sehr bescheidenes lyrisches Talent spricht. — Der Dirigent Alfred von Pauer-Budahely hat in München die dritte Symphonie in E dur des Wiener Theorie-Professors und Komponisten Robert Fuchs zur ersten deutschen Aufführung gebracht. Das Publikum hatte an dieser trockenen Schulmeisterarbeit, die in der thematischen Erfindung schwach, farbenarm und im ganzen ohne Phantasie und Größe des Empfindens ist, nur geringe Freude. R. W.

— In Detmold hatte Fritz Rögely als Komponist mit dem Violinisten Kurt Vogler großen Erfolg. Beide spielten eine d moll-Duo-Sonate, Klavierwerke u. a. m.

— Das erste Philharmonische Konzert in Budapest brachte als Neuheit ein wenig besagendes dreisätziges Klavierkonzert von Stefan Járai, das Eman. v. Hegyi meisterhaft spielte, das dritte eine d moll-Suite von Alb. Siklos, buntfarbige Orchestereinfälle.

Vermischte Nachrichten

— Im B. T. lesen wir die ergötzliche Anzeige von maßlos albernen Gedichten. An Stelle einer (in der Tat überflüssigen) Kritik läßt der Verfasser die Poetikaster selbst sprechen, um so ihre negative geistige Höhe am besten und eindringlichsten darzutun. Da lesen wir z. B.: „Das Gute tun ist gar so schwer / Und Mensch zu sein, fast noch viel mehr." Oder: „Zwischen Berg' im Tal, in Moos / Möcht' ich morgens liegen, Und hinauf zum Gipfel sehn Kommst du mit, Mariechen?" Derartiger Schund wird haufenweise (in der Zeit der Papiernot!) gedruckt. Ist's beim Notendruck um ein Haar besser? Selbstverständlich müssen die Autoren solcher Reimklecksereien, von Hindenburg-Germania-Siegesmärschen und „patriotischen" Liedern ihre Verleger ordentlich bezahlen. Aber dann wird von skrupellosen Verlegern gedruckt, was gebracht wird. Auch das ist ein Punkt, der die Behörde zu energischem Einschreiten veranlassen sollte. Für die Tages- und Fachpresse wird alle Tage über den schönen Text „Einschränken" gepredigt, der Vergeudung des Papiers zur Verbreitung blödsinniger literarischer und musikalischer Machwerke zu steuern, kommt der Behörde aber nicht in den Sinn, wie es scheint. Ganz abgesehen von der rein materiellen Seite der Sache: ein Vorgehen gegen die selbstsüchtige Ausschlachtung der Eitelkeit von Dilettanten, die sich gedruckt sehen möchten, läge auch im Interesse der Kunst.

— Ewald Straeßers „Frühlingsbilder", die unter Strauß in Berlin und unter Schillings in Stuttgart aufgeführt werden, sind auch für ein kleines Meininger Musikfest im kommenden Frühjahr von Prof. Piening angenommen worden.

— Eine „Vereinigung für Theaterkunst" hat sich auf Anregung des bekannten Verlagsbuchhändlers Eugen Diederichs in Jena gebildet. Zur Beteiligung an den Aufführungen sind die Dresdener Hofoper und das Geraer Hoftheater gewonnen worden. Die neue Vereinigung will hauptsächlich für breitere Volkskreise tätig sein.

— Eine ausgezeichnete Aufführung von Wagners „Meistersinger" veranstaltete Intendant von Gerlach im Haag unter Leitung von Richard Strauß. Die Hauptrollen waren mit hervorragenden deutschen Kräften besetzt: Bender (Sachs), Hafgreen-Waag (Evchen), Corvinus (Pogner), Urlus (Walter), Schultz (Beckmesser), Henke (David). Die Ausstattung hatte das Kölner Opernhaus zur Verfügung gestellt.

*

— Unsere verehrten Leser seien auf die im Anzeigenteil dieses Heftes erlassene Bekanntmachung des Reichsbank-Direktoriums betr. den Umtausch der Zwischenscheine für die 4½% Schatzanweisungen und 5% Schuldverschreibungen der VI. Kriegsanleihe besonders aufmerksam gemacht.

* * *

Unsere Musikbeilage. Am Eingange des hübschen Marienliedes von Sofie Mannheimer, wenn wir recht unterrichtet sind, einer Schülerin von B. Sekles in Frankfurt a. M., wolle sich wegen der Erinnerung an das bekannte Männlein im Walde Niemand stoßen. Das Lied ist wohl noch keine vollendete Leistung, aber durchaus organisch geschlossen und zeigt Feinheit des Stimmungs- und Empfindungsgehaltes, freilich auch ein weniges an Ueberladung in der Begleitmusik, die sehr vorsichtiger Ausführung bedarf, wenn das Liedlein zu rechter Wirkung kommen soll. — Joseph Haas hat sein wundervolles Lied „Die heiligen drei Könige" für die „N. M.-Ztg." geschrieben. Wir freuen uns, den Lesern diese köstliche Gabe des Stuttgarter Meisters darbieten zu können, der nicht immer, wie man sieht, „modern unverständlich" ist, sondern auch im Rahmen gewohnter tonaler Anschauungen und in der einfachsten Liedform Schönes und Erfreuliches, das Alt und Jung mitsingen kann, zu geben vermag.

An unsere verehrl. Post-Abonnenten!

Bei Ausbleiben oder verspäteter Lieferung eines Heftes wollen sich die Postbezieher unseres Blattes ausschließlich an den Briefträger oder an die zuständige Bestell-Postanstalt wenden, die zur Nachlieferung verpflichtet ist. Vom Verlag können Hefte nur gegen Einsendung von 60 Pf. zuzüglich Postgeld unter Kreuzband geliefert werden.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Schluß des Blattes am 1. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 13. Dezember, des nächsten Heftes am 3. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 7

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Erinnerungen an Carl Maria v. Weber.

Wie? Schreibt ein Verstorbener über einen Verstorbenen? Denn wer Weber noch persönlich gekannt hätte, der müßte ja alt sein — —

Der Leser will in der Geschwindigkeit nachrechnen. Unnötige Mühe! Ich kenne Weber nicht anders als du, lieber Leser, ihn kennst, und unsere ganze liebe Mitwelt ihn kennt. Mir aber ist er besonders wert, weil mit ihm so recht eigentlich die Musik in mein Leben getreten ist. Er war der erste Tondichter, für den mein Herz in seiner ganzen Ausdehnung erglühte. Was könnte in unserer Erinnerung höher und heiliger strahlen als eine erste Liebe?

Meine erste Liebe begann zwar, wie das manchmal vorkommt, mit ihrem Gegenteil. Mein Klavierlehrer, ein besserer Mensch als Musiker, ließ mich Weber gleich nach Mozart studieren. Unvernünftig genug: denn Weber stellt an Akkord- und Oktaventechnik Anforderungen, darauf stuns Mozart in keiner Weise vorbereitet. Und man ließ mich nicht etwa mit den leichteren Variationen, sondern gleich mit der Aufforderung zum Tanz beginnen. So kam es, daß eine Abneigung gegen diesen Meister in mir Platz griff, die dadurch nicht kleiner wurde, daß meine zwölfjährigen Hände seine weiten Griffe und Sprünge unmöglich meistern konnten. Glücklicherweise wurde damals das Weber-Studium aus irgend einem Grunde abgebrochen und erst nach einem halben Jahre wieder aufgenommen. Inzwischen waren meine technischen Kräfte erstarkt, und draußen war es Frühling, und ich war dreizehnjährig geworden.

Gibt es eine bessere Zeit für eine erste Liebe, als wenn Natur und Leben in die Frühlingsphase treten? Und gibt es einen besseren Gegenstand für eine erste Liebe, als diesen Weber? Wie Schiller ist er ein Sänger der Jugend, eines Lebensalters, wo unser Empfinden nicht sowohl groß und tief als innig und warm ist. Wie Schiller ist er vom Geiste eines tatenfrohen Optimismus durchdrungen; der freudige Schwung seiner Gedanken muß ein Alter begeistern, das noch keine Vergangenheit, nur Zukunft kennt. Ich kann mir keinen Komponisten denken, der uns Körners Freiheitslieder so jugendlich unwiderstehlich hätte singen können. Schubert ist fraglos ein größerer Liedersänger als Weber, aber wenn man seine Vertonung des Schwertliedes mit der Weberschen vergleicht, so wird man schnell genug erkennen, wer hier der Berufenere war.

Auch Mendelssohn hätte, wie leicht anzunehmen ist, das Ganze zu sehr in weiches Gefühl eingehüllt. Schumann hätte sich in eine romantische Schwärmerei über die Poesie des vaterländischen Heldentodes ergossen. Anderen Komponisten hätte die populäre Kraft gefehlt, und Beethoven, der hinreißenden Ausdruck für kühnes Heldentum besaß, hätte vielleicht die düstere Glut einer Todesbegeisterung darüber ausgegossen, für die ein jugendliches Gemüt noch nicht der beste Zunder ist.

Haben wir nicht einmal mit jauchzenden Augen und flammender Seele Schillers Dramen gelesen? Haben wir nicht mit ähnlichen Gefühlen Webers Ouvertüren gehört? Die Kunst, zu spannen und zu begeistern, verstand eben niemand besser als dieser Dichter und dieser Tondichter, und auch dies macht sie einem Alter wert, das für die träumerisch in sich selbst ruhende Lyrik eines Goethe und für die weltvergessene Mystik eines Beethoven noch nicht geboren ist. Weber konnte seine beispiellose Popularität nur erlangen in einem Volke, dessen Charakter ein jugendlich zukunftsstolzer, positiv erdfester, rotbackig starkbeiniger: was hätte ein greisenhaft hinwelkendes oder kontemplativ hinträumendes Volk wie das chinesische oder indische mit ihm anfangen sollen? Seine Popularität und seine weithin strahlenden Erfolge sind ein weiteres Moment, das ihm die Herzen der Jugend entgegenschlagen läßt. —

Dann der Adel seiner Geburt, seine vielseitige Bildung und gesellschaftliche Gewandtheit: Dinge, die auf das jugendliche Alter immer großen Eindruck machten. Zumal auf mich, der durchaus keinen Künstler lieben konnte, dessen Persönlichkeit ihm nicht sympathisch war. Und welche Poesie strahlt von seinem frühen Tode auf sein Leben zurück! In jener Lebensmorgenfrühe erschien mir ein früher Tod als unerläßliches Requisit eines wahrhaften Künstler-Erdenwallens.

Auffallend war mir immer, im Gegensatz zur herrschenden Auffassung, die große Ähnlichkeit zwischen Weber und Schumann. Alle Hauptingredienzien des Weberschen Naturells finden sich auch bei dem jüngeren Meister: Schwärmerei und Ritterlichkeit, sonnige Lieblichkeit und nächtiges Grauen; nur erscheint der offene Weltton des einen bei dem andern in einsames Monologisieren vertrübt. Wenn wir uns auch gewöhnt haben, in Schumann **den** Romantiker zu sehen, so wollen wir doch nicht vergessen, daß Weber in einzelnen Momenten schon an die volle Höhe dieses musikromantischen Montblanc heranreicht: ich erinnere nur an das Adagio der Oberon-Ouvertüre, das in 16 Takten alle Märchenwunder von Tausend und eine Nacht ausstrahlt.

Meine Liebe zu einem großen Meister war immer nur so wie er selbst war. So habe ich auf alle Weise, in jeder Form geliebt: tief, treu, schlicht, heiß, wild, überschwänglich; mit Scheu und Scham und Schauern; mit Mut und Glut und Wut. Meine Liebe zu Weber war luftig und leicht wie Elfenreigen, wallend und bunt wie Zigeunersinn, voll Ritterglanz und Minnezauber, voll Wald- und Gespensterschauer, voll keuscher Morgenahnung und Zaubernachtrausch, sonnenvergoldet und mondversilbert.

In dem Maße, wie meine Hände sich in seine Technik fanden, fand meine Seele den Weg zu der seinen. Aber nicht durch die Klaviermusik! Eines Tages fiel mir der Klavierauszug des Freischütz in die Hände. Und von all den bunten Tongestalten, die da auf mich einwimmelten, fixierte sich damals in meinem Gemüt nur die Klarinettenphrase, die Agathes große Szene einleitet. Wie eine idée fixe durchzog sie diesen Tag, den ich verträumte, und die folgende Nacht, die ich verwachte; der Sehnsuchtsatem, der diesen vier Noten entströmt, berauschte mein Herz, und unter Frühlingswonneschauern ward ich mir bewußt, daß ich „ihn“ liebe. Meine ganze übrige Lebenszeit

gäb' ich für diese eine, schlaflose, endlose, von dem sehnsüchtigen Liebesseufzer



durchzitterte Nacht!

Es folgten schöne Tage! Die ganze Welt drängte sich in *ihn* zusammen (Hebbels Definition der Liebe), die Musik spiegelte sich nur in *ihm*, mit *seinen* Augen sah ich alles, *seine* Züge zeichnete ich in alles, was *er* in diesem Falle wohl getan, wie *er* gedacht und gefühlt hätte, war der Gedanke, der mich immerfort bewegte. Als meine Liebe voll aufgeblüht war, konnte ich stundenlang darüber nachträumen, wann sie wohl die ersten Triebe angesetzt? Wann dieses Sternes erster Strahl mein Leben streifte? — Ganz nach Verliebten-Art.

Mit der Erinnerung an Frankfurt lebt in mir die Erinnerung an die Goethe-Visionen, die mich beim ersten Anblick dieser Stadt umspannen. Aus einer Höhle der Straßenböschung erwartete ich den monologisierenden Faust, hinter einem Bretterzaune schien Mephistos grinsendes Gesicht hervorzublitzen, ein alter Knabe, der in der Ferne die Erde zerhackte, war für mich der Schatzgräber, ein vorüberfließendes Bächlein schien mir von Werthers Tränen geschwellt, und als ich ein altes Weib über die Wiese humpeln sah, da erklang es gleich in mir:

An dem reinsten Frühlingsmorgen
Ging die Schäferin und sang.

Und es war Dezember!

Daß es bei so einem närrischen Träumer an Weber-Visionen nicht fehlte, wird man nach obiger Probe gerne glauben. Natürlich konnte ich keinem Walde nahen, ohne daß mir das Rauschen der Blätter zum Adagio der Freischütz-Ouvertüre wurde. Mit Wald war meine ländliche Heimat reich gesegnet, es fehlte auch nicht an einem Jägerhause, und der Anblick eines grünen Wamses war für mich faszinierend. Ein Hohlweg in der Umgegend konnte natürlich der Taufe als „Wolfsschlucht" nicht entgehen, die gleiche Prozedur ward an verschiedenen Personen meiner Bekanntschaft vorgenommen, und es entstand eine Agathe, ein Kaspar usw. Es versteht sich, daß meine ersten Kompositionen, die in jene Tage fielen, unter Webers Aegide entstanden — wenn auch leider ohne seinen Segen blieben. Daß ich aus besonderen Gründen über des Meisters Persönlichkeit und Lebensverhältnisse lange nichts Näheres erfuhr, konnte der Entwicklung dieser romantischen Neigung nur dienlich sein; es umhüllte den Gegenstand mit geheimnisvollem Lichte und gab der Phantasie unbeschränkten Spielraum. Eigentlich ist mir nie der Gedanke gekommen, es könne der Held meiner Träume einmal als Fleisch- und Blutmensch über die Erde gewandelt sein. Theodor Storm erzählt über seine Begegnung mit Eichendorff, daß es ihm seltsam gewesen sei, den Mann leibhaftig zu schauen, dessen Poesie nur zwischen Nacht und Dämmerung webte. Die nahe Verwandtschaft Webers mit Eichendorff habe ich frühzeitig empfunden; hatte ich Weber gespielt, so nahm ich gern Eichendorffs Gedichte zur Hand, und die Töne schienen dann in den Worten fortzustrahlen und nachzuhallen.

Die Jahre verflogen; wo alles veränderlich ist, kann das Herz allein nicht beständig sein. Oft noch habe ich mir an stillen Mondscheinabenden eine Eichendorff-Webersche Waldmeisterbowle gebraut — die beiden waren für mein Gefühl untrennbar verzwillingt —; aber ihr Geschmack ist immer weniger würzig geworden. Man kann nicht ewig schwärmen; aber es ist auch genug, wenn man einmal recht geschwärmt hat. Man hat dann die Erinnerung, die wie ein warmer Golfstrom das kalte Lebensmeer durchzieht. Wem einmal ein Stern aufging, dessen Licht wie frisches Lebensblut durch seine Adern rann — das pulst und wogt noch lange in ihm, wenn der Stern längst versunken ist. Alte Sterne müssen untergehen, damit neue aufgehen können. Die alten Ideale mit den neuen zugleich besitzen wollen, wäre so töricht, als wenn man ein Mann werden und zugleich ein Jüngling bleiben wollte. Es ist auch nicht gut, wenn man zu viel schwärmt. Wer zuviel Gefühl im Herzen hegt, hat meist zu wenig Kraft im Arm. Wer zuviel Mondschein trinkt, verschmachtet leicht im Sonnenschein.

Manchmal in schönen Frühlingsnächten, wenn

Der Mondenschein verwirret
Die Täler weit und breit —

verirrt sich mein Herz noch in die alten Zaubergründe und lauscht schwach anklingenden und schnell verklingenden Akkorden.

Die Nachtigallen schlagen
— — — —
Als wollten sie was sagen
— — — —

Aber ich verstehe sie nicht mehr so recht.

Die Mondenschimmer fliegen,
Als säh' ich — —
Als müßte — —

Und ist doch lange tot!

Raro (Leipzig).

Conrad Ansorge.

Eine Studie von Ernst Ludwig Schellenberg.

Es kann hier nur kurz, zusammenfassend über den *Pianisten* Conrad Ansorge geredet werden, zumal seine hohe Kunst nach jedem seiner Konzerte in den Tagblättern und Fachzeitschriften Würdigung und Deutung erfährt. Vielleicht ist dies das Höchste, was man seinem Spiele nachrühmen kann: es steigert sich zum *Symbol*. Mögen die Tasten mit unerbittlicher Wucht erbrausen, mag er ihnen eine sammetdunkle Süßigkeit entschmeicheln, — immer weiß er, den Klang der Töne loszulösen aus ihrer zufälligen Umgebung. Er schenkt so durchaus Eigenes, Durchlebtes, daß man den Komponisten beinahe vergißt über dieser Wiedergeburt und Neuschöpfung seiner Werke. „Der Klavierspieler, der das Werk eines Meisters zum Vortrag bringt, wird am besten gespielt haben, wenn er den Meister vergessen ließ und wenn es so erschien, als ob er eine Geschichte seines Lebens erzähle oder jetzt eben etwas erlebe. Freilich: wenn er nichts Bedeutendes ist, wird jedermann seine Geschwätzigkeit verwünschen, mit der er uns aus seinem Leben erzählt. Also muß er verstehen, die Phantasie des Hörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narrheiten des ‚Virtuosentums'." (Nietzsche.)

Nichts Zweckwidriges, Leeres, Unbeherrschtes. Bei Ansorge waltet jene herbe, echt deutsche Größe, jene keusche Schamhaftigkeit, welche die stärkste Probe bedeutet, die ein Publikum zu bestehen hat. Denn hier handelt es sich nicht um die flachen Beobachtungen, ob diese oder jene Passage gelingt, ob eine schwierige Figur bieder und ehrlich vollbracht wird; — hier gilt es, die geistige Höhe zu erschweben, aus hellen Weiten unter sich zu blicken. Und was die Technik anlangt, so ist einem jeden Künstler nur diejenige eigen, die er braucht. Der Virtuose versprüht gleichgültig ein rasches Feuerwerk; der reine, treue Priester seiner Kunst weiß auch die Technik als einen Teil seines Ich zu gestalten. Der geschmeidige van Dyck mußte sicherlich anders malen als der einsame Rätseldeuter Rembrandt. Unter Meistern gelten keine Gradunterschiede, sondern nur Unähnlichkeiten. Immer kann nur das Bezwungene, das Gesammelte, Reife Dauer und Geltung haben, und es ist jedenfalls undankbar und beschränkt, den Maßstab des Schulmeisters aus dem Winkel zu holen, wenn sich die hohe Selbständigkeit eines Künstlers offenbart. Wo Schaffen ist, dort ist auch Liebe. Und Liebe kann nur durch Liebe verstanden werden.

Das Pathetische hat keinen genialeren Vertreter als Ansorge. Schumanns symphonische Etüden, die Händel-Variationen von Brahms erblühen zu königlicher Pracht unter seinen Händen. Er vermag es, Liszts Legende vom Franziskus, der h moll-Sonate wachsendes Leben einzuhauchen. Mozarts

Naivität und kristallene Reinheit überliefert er uns darum so neu und beziehungsreich, weil er sie aus der Fülle der Erlebnisse, aus gebändigter Kraft heraus gestaltet. Seelische Hinneigung führt Ansorge zu Chopin, diesem Perlenfischer, diesem tiefen Logiker und Psychologen. Die b moll-Sonate, in der auch der seltsame letzte Satz deutliche Gestaltung erfährt; das feingewobene Largo der anderen Sonate — das bleiben unvergeßliche Eindrücke. Oder die Berceuse mit ihrer mitternächtlichen Heimlichkeit, der langsame a moll-Walzer, den eine verhaltene Leidenschaft durchbebt, die dritte Ballade, das zweite und besonders das raunende dritte Impromptu, die Herbstmelodie des fis moll-Nocturnes Op. 48, sie beweisen Ansorges dankbare Ergriffenheit und unerschöpfliche Liebe. Es ist bezeichnend, daß er von Schumann nur solche Werke wählt, die nicht allzu stark im Persönlichen verhaftet sind, die Ausblicke gewähren und einen Spiegel des Ewigen. Denn gerade dieser Romantiker bewegt sich allzu häufig in selbstbefangenem Kreise, und seine Begeisterung vermag durch ihre mitunter begrenzte Jugendlichkeit nicht immer zu überzeugen. Die Sonate Op. 22 mit dem süßen Dämmerliede des Andantino und der jagenden Flucht des Schlußsatzes, die zweite, fast biographische Novellette, die silbergesponnene zweite Romanze begegnen reinster, beseeltester Auslegung. Wer kündet uns die kostbaren kleinen Stücke, „Kind im Einschlummern", die „Träumerei" oder „Vogel als Prophet", so gütevoll und herzlich, recht wie lockende, warme Kindermärchen?



Conrad Ansorge.

Und Schubert, der liebe, selbstverlorene Träumer! Ihm gehört Ansorges immer neue, treuherzige Liebe. Seine Musik ist güldener, weitsichtiger, tiefer und doch heiterer Nachsommer. In ihm erfüllte sich die deutsche Romantik, wie später nur noch in Anton Bruckner; denn sie beide beharren nicht in vorgefaßter Richtung und sorglich umhegten Bezirken, sondern weisen hinaus, hinauf ins Ungemeine. All die bekannten heimeligen, trauten Klavierstücke erwachen zu singendem, sich selber unbewußtem Leben. Die B dur-Sonate spannt sich gleich einer wellendurchglitzerten, morgenüberfunkelten Wiese, von der uns Eichendorff erzählt: „In den Wipfeln frische Lüfte, fern melod'scher Quellen Fall". Aber in dem unvergleichlichen Andante wird es mittagstill. Hohes Schweigen; die Gräser staunen. Nur die leisen, inneren Stimmen reden... Und wenn Ansorge in der Wanderer-Fantasie den Trostgesang des E dur-Mittelsatzes betet, dann blickt uns ein Heimweh an mit blauen, gläubigen Kinderaugen.

Vielleicht übermittelt uns Ansorge das stärkste, weihevollste Erlebnis, wenn er Beethoven spielt. Das Metaphysische in seinem Wesen, das uns den Künstler so wert und reich macht, befähigt ihn, auch das Letzte, Unsägliche zu offenbaren. Die geistige Durchdringung, die Beseelung erfüllen auch Sprödes und Eigenwilliges mit kreisendem Blute. Die Sonaten Op. 26 und 27 Nr. 2 enthüllen ganz ihres Schöpfers fromme, strebende Inbrunst. Ein Werk wie Les adieux, das man gern als geringfügig abseits läßt, wird zu einem psychologischen Erlebnis. Wie hier die Durchgänge am Ende des ersten Satzes zu bebendem, tränendurchzittertem Schweigen werden, das die letzten Augenblicke der Trennung unverlierbar und heilig macht, wie am Schlusse des letzten Teiles die wiedervereinigten Seelen flehend und zitternd in Glück sich aneinander schmiegen, das ist erschütternd und groß. Die Eroika-Variationen, die Wiedergabe der Klavierkonzerte, — das ist Reife und hoher Mittag. Die Trillerketten der Sonate Op. 111, die ja von ihrem ursprünglichen scholastischen Werte nichts mehr an sich tragen, leuchten auf als ein unfaßliches, morgenliches Flimmern; in der Waldstein-Sonate glaubt man einem Sonnenaufgang entgegenzugehen, wenn das Thema des Schlußsatzes über diesem reinen, durchsichtigen Glitzern dahinwandelt. Wesenhaft, losgelöst tritt die Idee in Op. 109 hervor. Die Trillerketten finden sich in die Seligkeit des Themas zurück, als zerflösse das sanfte Abendgewölk vor dem letzten Blick der tiefen Sonne. Wie es diese Verse auszusagen versuchen:

So ganz befreit von allen Grenzen
umtönte nie Musik mein Ohr,
wie oft im Sommerabendglänzen
der Blick ans Ewige sich verlor:

Der Geist, erlöst von allem rauhen,
gewohnten Zwang, liegt auf den Knien
vor Gottes Thron in seligem Schauen,
und Gottes Milde segnet ihn.

Es soll nun versucht werden, den *Komponisten* Ansorge auch denen ans Herz zu legen, die aus irgend welchen Gründen — besonders aus dem der Unkenntnis — noch nicht den Weg zu ihm gefunden haben. Einen Künstler verstehen, heißt: sein Wollen mitfühlen und seine Ziele verfolgen. Und so ist es gut, zunächst ein Wort darüber zu sagen, was Conrad Ansorge erstrebt und sucht. Es ist eine Musik, die losgelöst ist von irdischer Vergänglichkeit; die subjektive *Idee* über den Objekten des Alltags. Die Seele, die in allen Dingen lebt und lockt, gilt es beschwörend wachzurufen. In diesem Sinne ist die Tonkunst, wie der Seher E. T. A. Hoffmann bekennt, „die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. — Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben." Oder wie es Eichendorff erkennend singt:

„Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst du nur das Zauberwort."

Ansorges Lieder, welche den Hauptteil seines Schaffens bilden und zuerst gewürdigt werden sollen, stehen abseits und einsam, wenn man sie mit den zeitgenössischen Werken auf diesem Gebiete in Vergleich setzt. Denn sie wollen etwas anderes, als gemeinhin erstrebt wird. Es läßt sich vielleicht so dartun: nicht die Worte werden komponiert, sondern das, was hinter ihnen webt, gleich dem Resonanzboden unter den Saiten. So geschieht es, daß nichts von dem falschen, törichten Illustrieren zu finden ist, das allgemach zur Mode und Methode geworden ist. Da gibt es keine Begleitungen, die das Wogen des Baches oder das Rieseln des Regens widerspiegeln sollen. Denn der äußere Schall gilt nur für solche, die groben Sinnes sind, an denen das Lied eines Vogels vorüberklingt als längstgewohnte Naturerscheinung. Das Wort „Wald" umschließt ihnen nur ein Rauschen von Tannen und Buchen, und das Meer bleibt für sie nichts als eine wogende weite Wasserfläche. Demgegenüber versucht es Ansorge, den *Sinn* des Gedichtes musikalisch auszudeuten. Das klare, unmißverständliche Wort als solches bedarf keiner Stütze; wohl aber gilt es, das verborgene Tonleben zu wecken. Man weiß, wie weit man früher in der Verachtung des tragenden Wortes vorgeschritten war, wie stark das Nur-Musikalische hervortrat. Nietzsche sagt einmal voll tiefer Erkenntnis: „Vielleicht hat ihnen (nämlich den alten Meistern der ernsten Oper) nur der Mut

gefehlt, um ihre letzte Geringschätzung des Wortes ganz auszudrücken: ein wenig Frechheit mehr bei Rossini, und er hätte durchweg la-la-la singen lassen — und es wäre Vernunft dabei gewesen! Es soll den Personen der Oper eben nicht ‚aufs Wort' geglaubt werden, sondern auf den Ton! Das ist der Unterschied, das ist die schöne Unnatürlichkeit, derentwegen man in die Oper geht!" Und wer in den prachtvollen musikalischen Schriften E. T. A. Hoffmanns Bescheid weiß, der möge sich daran erinnern, wie in dem Dialog „Der Dichter und der Komponist" der Text zur „Zauberflöte" in tiefsinniger Weise, aus dem Geiste der Musik heraus, verteidigt wird. Vielleicht ist es ein fragwürdiger Fortschritt, daß man jetzt dem Worte zu viel Gewicht beilegt, daß man zu „literarisch" geworden ist. Damit soll natürlich keineswegs behauptet werden, es sei notwendig, nur unwertige und nichtssagende Verse zu wählen. Es handelt sich vielmehr um die inneren musikalischen Möglichkeiten. Man scheint jetzt vielfach zu glauben, daß ein Gedicht um so bedeutsamer sei, je weniger es nach einer ruhig gesponnenen, schwingenden Gesangslinie begehre. Die Melodie als sublimster, letzter Ausdruck der Idee wich einer peinlich sinngemäßen, mitunter in den Klaviersatz nur lose eingefügten Deklamation. Das hohe, langmütige Sommerglück der Melodie, das uns bei Schubert mit so zärtlicher Sehnsucht umspinnt, verkümmerte wie eine späte Herbstblume und findet sich auch bei Ansorge nur gelegentlich. —

Conrad Ansorge bevorzugt zeitgenössische Dichter: Dehmel, Evers, Mombert, George, Liliencron, Schur, Nietzsche. Vielleicht kann man die Art, wie er sie musikalisch ausdeutet, mit Präraffaelismus bezeichnen. Er ist sparsam in der Wahl seiner Mittel, beschränkt sich gewöhnlich auf das Notwendigste. Etwas Losgelöstes, Schwebendes ist in seinen Liedern; sie sind nicht den eindeutigen Dingen des Alltags verhaftet. In der Stille, nicht im lauten, hellen Konzertsaal wollen sie geweckt sein; im ruhigen Zimmer durch einen gütigen Zufall. Sanfte Kerzen müssen die flüsternde Dämmerung nur vertiefen; kein prahlender Sänger darf sie mit dem üblichen eitlen Selbstbewußtsein über die erwartenden Hörer hinausschmettern. — Man schreitet durch einen Herbstgarten, durch einen lockenden Duft, in den sich schon ein leises Welken mischt. Es ist Dämmerung. Ein zages Leuchten liegt auf dem blätterberieselten Teiche, den die Schwäne gelassen und lautlos durchfurchen. Eine reife, eine späte Kunst. . .

Natürlich können nicht alle Lieder ausdrücklich namhaft gemacht werden. In den „Ernteliedern" findet man am deutlichsten, was Ansorge vermag. Da sind die einfachen, vorbereitenden Motive, da ist die keusche, zarteste Hingabe, und manchmal auch der hymnische Aufschwung. Die Einheitlichkeit wird des öfteren durch ein einziges, rhythmisch oder harmonisch verschobenes Thema bewirkt („Acherontisches Frösteln", „Sommernacht"). Die Schlußtakte oder Nachspiele geben eine letzte Offenbarung: man beachte die Erfüllung im „Acherontischen Frösteln", die Versöhnung in Dehmels „Immer wieder". Und sicherlich tat Ansorge gut daran, daß er die wiederkehrende Schlußzeile der „Schönen Junitage" in der letzten Strophe unkomponiert ließ. Immer weiß man: die Verse wurden erlebt; das fremde Gedicht umhüllt ein zartes Gewebe persönlicher Liebe und Stille wie ein Feierkleid, wie ein schleiernder, feiner Duft.

Vielleicht gibt er aber dort sein Eigenstes, wo er mit visionärem Erschauern die äußersten Möglichkeiten musikalischer Darstellung enthüllt („Weidenwald", „Waller im Schnee", und besonders „Letzte Bitte"). Das ist Mystik, glühende Inbrunst, wie sie Dante Gabriel Rossetti auf manchem seiner Bilder zeigt. Oder man beachte die gleitende Stille der „Stimme des Abends", die beinahe homerische Tiefe des Lebensliedes „Schlafend trägt man mich in mein Heimatland" und die lastende Wehmut des „Schneefalls". Gerade in diesem Liede tritt zutage, daß nicht der handgreifliche, allgemeine Sinn der Worte vertont wurde. Wie viele Komponisten hätten sich verleiten lassen, die sinkenden Flocken in einer glitzernd bewegten Figur selbstzufrieden und achtlos auszumalen!

Das Goethe-Heft birgt zwei breit angelegte Stücke, „Künstlers Abendlied" und besonders die „Urworte", die bislang als unkomponierbar scheu umgangen wurden. Hier ist das unmöglich Scheinende vollbracht: Philosophie wurde durch Musik beseelt; der Ausdruck ist bis zum Aeußersten gespannt. Und auch die schwermütigen Verzückungen der „Vigilien" durchbebt eine drängende, zweifelnde Leidenschaft, ein Flehen aus der Tiefe.

Es ist wahr: Ansorge ist nicht reich an wechselnden Tönen. Manche Wendungen wiederholen sich in ihrer Art (man vergleiche etwa die Anfangstakte in Georges „Waller im Schnee" mit dem Beginn der dritten Sonate und des ersten Quartetts; die Oktavengänge am Ende der „Urworte" ähneln dem Schluß der dritten Sonate und finden sich besonders ausgeprägt in der zweiten; chromatische Terzengänge, die an Liszt erinnern, tauchen zu verschiedenen Malen auf); auch die Harmonien beweisen keine überraschende Mannigfaltigkeit (charakteristisch ist z. B. der häufige Wechsel von As dur und E dur). Indessen — gerade die Einfachheit weiß nicht selten zu überzeugen, mag sie auch manchmal Sehnsucht nach größerer Fülle, nach reicherer Ausgestaltung wachrufen („Nacht für Nacht", „Die Sonne sinkt", „Gib mir"). Ansorge kennt den verborgenen Reiz der schwebenden Harmonien und die Dämmerschauer dessen, was zwischen den Intervallen webt. Er weiß, daß in der Pause, im Atemholen Ausklang und Erwartung, Besinnen und Verlangen ruhen. Die Melodien schwingen sich nur selten in breitem Bogen („Waldseligkeit", „Auf See", „Himmelfahrt", „Sieh, wie hell der Himmel quillt"); sie tragen einen opalenen, stumpfen Glanz. Eine edle Resignation, eine vornehme Einsamkeit träumt in den Liedern, ein Gleiten und leisestes Fühlen. Das Chromatische überwiegt; ein seltsam schwebender Ton gleich dem nahen Echo. Diese Kunst ist Erinnerung. — Man kann auch nicht eigentlich von Humor reden. Die wenigen heiteren Lieder beweisen eher eine gewisse Beschaulichkeit, und es ist bezeichnend, daß sich weder in den Sonaten noch in den Quartetten ein Scherzo findet. — (Schluß folgt.)

Die Rutzsche Stimmbildungslehre.

Von Otto R. Hübner.

Ueber die „Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme" von J. Rutz, die dessen Sohn Dr. O. Rutz 1908 veröffentlichte und durch ein Handbuch 1911 der praktischen Verwendung näher brachte, ist seitdem vielerlei gesagt und geschrieben worden. Denn obschon sich die meisten Stimmbildner abweisend dagegen verhalten, so haben sich doch einige bedeutende Philologen, wie auch manche Künstler, der neuen Lehre liebevoll angenommen, da ihre Grundgedanken zum mindesten sehr anregend auf Redner wie Sänger einwirken.

Will man den Kern der Rutzschen Ausführungen kurz erfassen, so ist es wohl der:

Ein jeder Mensch besitzt von Natur eine bestimmte Körperhaltung wie auch Gemütsanlage, die, beide voneinander abhängig, sein ganzes Tun bestimmen und sich daher in seinen Werken ausdrücken. Das trifft im besonderen bei den Wort- und Tondichtern zu, deren Kunstgebilde deutlich den „Gemütsstil" ihrer Schöpfer widerspiegeln und daher in deren Körperhaltung wie Tongebung vorgetragen werden müssen, sollen sie richtig zur Darstellung gelangen. Werden sie mit einer falschen „Rumpfmuskeleinstellung" ausgeführt, so erscheinen sie verzerrt, wodurch der Vortragende auch sein Stimmorgan schädigt. Er erkennt daraus bei genauer Beobachtung den richtigen Gemütsstil des schaffenden Künstlers und wird als nachschaffender dessen Temperamentstypus möglichst nachahmen.

Nun gibt es, nach Rutz, vier Hauptarten von Gemütsanlagen mit 16 Unterarten und dementsprechenden Rumpf-

haltungen. Der erste Typ offenbart heißes und weiches Fühlen (Italienisch); der zweite kühles und weiches (Deutsch); der dritte kühles und starkes (Französisch); der vierte heißes und starkes Gefühlsleben (ohne Namen). Ein jeder Typus kann kalt oder warm, lyrisch oder dramatisch, mit kleinem oder großem Ton, in hoher oder tiefer Sprechlage auftreten. Dem italienischen gehören an z. B.: Goethe, Mozart, Heyse, Cornelius, Keller, Schubert u. a.; dem deutschen: Schiller, Beethoven, Hebbel, Weber, Shakespeare, Schumann u. a.; dem französischen: Homer, R. Wagner, Voltaire, Liszt, Sudermann, Bizet u. a.

Um im ersten Typus zu sprechen oder zu singen (dunkel und weich), muß man den Unterleib wagerecht vorschieben und den Atem tief nehmen; beim zweiten Typus (hell und weich) wird die Brust vorgewölbt, der Atem hoch genommen; beim dritten Typus (hell und hart) müssen die Rumpfmuskeln senkrecht abwärts, beim vierten Typus (dunkel und hart) aber aufwärts geschoben werden, wobei der Atem seitlich aus der Mitte strömt. So bei den Hauptarten; alle Unterarten bedingen etwas veränderte Muskeleinstellungen. Diese aber sind die Hauptsache, nach welcher sich die Kehle und Atemführung unterzuordnen hat; denn der Körperbau ist das Ursprüngliche und ergibt den verschiedenen Gemütsstil. „Die Stimmbildung der Zukunft muß daher mit der Rumpfeinstellung beginnen, diesem Fundament für alle Redner und Sänger. Alle Typen sind bewußt einzustudieren und zu üben."

Wer dieser Rutzsche Theorie einer praktischen Prüfung unterziehen will, möchte sich zunächst das Handbuch (bei Oscar Beck in München erschienen) näher anschauen und danach eingehende Versuche am eigenen Leibe vornehmen. Sie theoretisch zu untersuchen wird eine Aufgabe der Physiologen sein, welche die verlangten Rumpfeinstellungen auf ihren Wert hin zu prüfen haben; ebenso wie die Psychologen nachforschen müssen, ob die menschlichen Gemütsanlagen tatsächlich von bestimmten Körperhaltungen, die uns angeboren, abhängig sind.

Endlich werden auch die Philosophen diese neue, Aufsehen erregende Lehre zu betrachten haben, da deren Ideen nicht nur die Kunst angehen, sondern das Verhältnis zwischen Geistigem und Körperlichem überhaupt betreffen. Denn, obschon Rutz sagt: „unsere Typenlehre bezieht sich nur auf das Gefühlsleben, nicht auf die Verstandeseigenschaften der Menschen, und hat mit Charakter, Moral oder Willensanlage nichts zu tun" — so trifft diese gewollte Beschränkung auf den Gemütsstil des Künstlers doch nur eine Seite seines Kunstschaffens: da dieser ja auch des formenden Kunstverstandes und vor allem der Phantasie bedarf, um Kunstwerke zu bilden. Dieser schöpferische Gestaltungsdrang im Menschen ist aber seinem innersten Wesen nach Willensausdruck: ein lebendiges Wollen, das, von Gefühlen und Gedanken geleitet, zu Taten führt, und zwar zu Kunsttaten, die je nach sinnlicher Veranlagung sich auf verschiedensten Gebieten äußern. Wille, Gemüt und Verstand sind daher nicht voneinander zu trennen, sondern sie bilden jene heilige Dreiheit der geistigen Kraft im Menschen, die diesen hoch über alle niederen Wesen erhebt, die uns zugleich aber untereinander je nach ihrer Stärke scheidet und unser Wirken vielartig abstuft.

Denn unser ganzes Handeln ist ja zunächst von der angeborenen Kraft unseres Lebenswillens und von dessen jeweiliger Verfassung abhängig; er bestimmt die allgemeine Art unseres Bewegens: den Rhythmus des Lebens. (Im Anfang war der Rhythmus: die Spannkraft!) Unser Empfinden dagegen wird von den Lebensgefühlen (individuell) und von den Gedanken (generell) geregelt, welche die persönliche Melodie oder die unpersönliche Harmonie unseres Daseins ergeben. Gemüt und Verstand innig vereint bilden die hohe Vernunft, jenen besten Ratgeber des Willens, der seine Macht im Leben wie in der Kunst beweist, wenn er deren Gestaltungen nach Inhalt wie Form gleichermaßen bändigt. Solches geschieht unbewußt durch einen gesunden Instinkt. Nachdem wir aber dessen Wesen erkannt haben, vermögen wir auch bewußt unser Leben und Schaffen höher zu führen, indem wir alles Wollen und Tun fühlend überdenken — das heißt: voll Einsicht überlegen. Damit erreichen wir die Ausbildung unserer angeborenen Anlagen und können die Macht der Anpassung und Vererbung durch rationale Höherzüchtung überbieten.

Tritt man mit diesen Ueberzeugungen an die Typenlehre heran, so wird man zunächst an der behaupteten körperlichen Abhängigkeit der Gemütsveranlagung, oder des Temperaments, zweifeln. Was verstehen wir eigentlich unter Temperament? Doch unsere Willensanlage von der gemüthaften Seite her betrachtet, wogegen wir dieselbe nach der Verstandesseite hin Charakter nennen. Nun unterscheidet Rutz vier Menschentypen oder Temperamente: 1. schwache zur Wärme neigend, 2. schwache zur Kälte neigend, 3. starke zur Wärme neigend, 4. starke zur Kälte neigend. Und damit berührt er die Wahrheit! Denn es gibt in der Tat starke Willensmenschen, und ebenso schwache, die entweder mehr nach der Gemüts- oder nach der Verstandesseite hin begabt sind; doch mischen sich diese Temperaments- und Charakteranlagen mit den verschiedensten Sinnesfähigkeiten und Körpergaben derartig durcheinander, daß eben jene Mannigfaltigkeit von Menschenerscheinungen entsteht, die uns rings umgibt. Betrachten wir aber dieses bunte Getriebe näher, so unterscheiden wir doch deutlich aktive und passive Menschen, die sich ihren Berufen nach in Arbeitgeber und Arbeitnehmer sondern. So auch in der Kunst, wo man sie schaffende oder darstellende Künstler nennt. Wie verschieden abgestuft nach „Kraft und Stoff" treten sie aber mit ihren Werken vor uns hin und erfreuen, erheben oder erschüttern damit unsere nachempfindende Seele!

Nun sagt Rutz in seinem Lehrbuche: „Jeder Person sind unverrückbare Grenzen der Gemütsbewegung durch ihre Gemütsanlage gezogen"... „Jeder hält an der Rumpfmuskeleinstellung fest, die seiner Eigenart von Gemüte zugehört"... „Es gibt Wort- und Tondichter, die ihren Werken nur eine Unterart von Gemütsbewegung ihres Typus aufdrücken können, z. B.: Goethe, Schubert, Brahms."

Dennoch wird aber durchaus verlangt, daß die darstellenden Künstler sich alle Typen der schaffenden aneignen sollen —: als ob die Vortrags- und Gebärdekunst keine selbständigen Gattungen wären! Warum, fragt man auch, nehmen dann die Dichter nicht einfach die verschiedensten Rumpfhaltungen ein, um ihren Gemütsstil nach Bedarf zu wechseln? Und dann: Goethe, dieser vielseitigste Dichter und Denker und Lebenskünstler, der uns lyrische, epische und dramatische, ebenso philosophische Werke von höchstem Gehalte und harmonischster Form geschenkt hat, sollte nur einem einzigen Gefühlstyp entsprechen? Er, der durch große Selbstzucht seine Persönlichkeit und sein Dasein so wundersam reich ausgestaltet hat! Nein, dieser Genius ist, ebensowenig wie der liederreiche große Schubert, durch nur eine bewußte Rumpfeinstellung zu bezwingen; sondern die herrlichen Geisteswerke beider sind allein durch starkes Wollen, tiefes Einfühlen und hohes Ueberdenken zu erfassen und werden stets in Größe der Wiedergabe je nach der Sonderbegabung der Vortragenden mehr oder weniger stark öffentlich wirken, wie sie im stillen gelesen sich den Seelen gar verschieden, auch ohne besondere Rumpfhaltung, offenbaren werden!

Mit diesem Hinweise auf so manche kühne Behauptung Rutzens (wozu auch die angeblichen Temperamente der Nationen gehören) möchte ich die kurze Betrachtung seiner Typenlehre schließen. Was seine Reformen der Stimmbildung anlangt, die den „heutigen Tiefstand der Gesangskunst" beheben sollen, so betont er m. E. dabei viel zu einseitig den Wert der Rumpfhaltung. Natürlich verrät ein gestraffter Körper Willensstärke, ein schlaffer dagegen Willensschwäche (Immer? D. Schriftl.); dazwischen aber liegt die ungezwungene Haltung des gelassenen Menschen, der als Künstler gleich bereit ist, Gemütsbewegung oder Ruhe darzustellen. Nun streiten sich die Sänger schon immer, ob tiefer Atem, hoher Atem oder mittler Atem bessere Tongebung erzeuge? Und das will doch sagen: ob die Lunge, dieser Blasbalg der Stimmpfeife, besser vom Bauche her, oder von der Brust, oder seitwärts zusammen

gedrückt werden soll, um ruhige Atemführung zu ergeben? Nutz tritt in seinen drei Typen für alle drei Arten der Atemgebung ein, ob mit Recht — kann nur die Erfahrung beweisen.

Darüber wird der Streit weiter gehen; und wertvolle Anregungen dabei gegeben zu haben — hoffentlich zum Heile unserer edlen Singkunst — ist das offenbare Verdienst von Nutz. Ich persönlich halte eine natürliche ungezwungene Rumpfeinstellung, die eine seitliche Ausfüllung der Lungen und damit einen breiten vollen Atem ermöglicht, für die beste Haltung des Redners und Sängers; mit Hilfe dieser vermag er dann auch, je nach Begabung und Ausbildung, sich in all die Gefühle und Gedanken einzuleben, die in reichster Fülle in den Kunstwerken ruhen: diese zum Leben zu erwecken und nach seiner, nicht nur nach ihrer, Eigenart darzustellen, ist die hohe Aufgabe jedes vortragenden Künstlers, der damit auch als ein Jünger der vielseitigsten: der Lebenskunst, vor uns hintritt.

Ein Wort des großen Psychologen Wundt mag diese Ausführungen beschließen: „Da jedes Temperament seine Vorzüge wie Nachteile hat, so ist es die wahre Lebenskunst, Affekte und Triebe so zu beherrschen, daß man sie alle in sich vereint." Daraus spricht eine echte Weisheit, die auch für den Künstler ihre Bedeutung hat.

Miszellen zur Musikgeschichte.

Von Dr. Friedrich Behn, Direktorial-Assistent und Privatdozent.

III. Der Streichbogen.

Einer der wichtigsten Marksteine in der Geschichte der modernen Instrumentalmusik, wo nicht überhaupt der wichtigste, ist die erstmalige Verwendung des Streichbogens an einem Saiteninstrument. Das Dunkel, das bisher über dieser Frage lagerte, beginnt sich neuerdings etwas zu lichten. Wir können vor allen Dingen heute einwandsfrei das erste Auftreten des Bogens in der europäischen Musik zeitlich bestimmen.

Die beiden ältesten Zeugnisse gehören dem 9. Jahrhundert nach Chr. an und sind der Lothar-Psalter und der Utrechter Psalter. Auf dem Deckel des ersteren ist in Flachrelief der königliche Psalmist David dargestellt, er hält in der Linken ein reich besaitetes Instrument vom Kitharatypus, in der Rechten einen Gegenstand, der allerdings einem Palmzweig noch ähnlicher ist als einem Bogen, da der Raum zwischen Bügel und Bespannung schräg schraffiert ist. Diese Form und die Verbindung des Bogens mit einem Instrument, das wenigstens in dieser Gestalt mit einem Bogen überhaupt nicht anzuspielen ist, beweisen mit Sicherheit, daß der Künstler des Elfenbeinreliefs hier etwas zur Darstellung bringen wollte, was ihm und seiner Zeit neu und ungewohnt war und dessen wirkliche Bedeutung er noch nicht voll erfaßt hatte. Späterhin wird ein Instrument der gleichen Entwicklungsreihe, die Rotta, mit dem Bogen gestrichen, nachdem sie in Contamination mit Lautenformen ein Griffbrett zwischen den Gabeln erhalten hat. Die älteren Stufen zeigen dagegen die Rotta wie ihre keltische Vorstufe, die Chrotta, immer als Zupfinstrument. Damit fällt die Hypothese, nach der die Chrotta die Urgeige gewesen und an ihr zuerst der Bogen angewendet worden sei.



Abb. 1. Aus dem Psalter von Utrecht.



Abb. 2. Aus einem angelsächsischen Psalter des 10. Jahrhunderts.

Einen Schritt weiter führt uns die Zeichnung des Psalters von Utrecht (Abbildung 1). Auch hier vermissen wir noch durchaus das volle Verständnis des Künstlers für seine Darstellung, denn er hat dem Künstler außer dem Streichinstrument noch eine große Harfe aufgeladen. Der Bogen ist geformt wie ein dicker Knüppel und mehr als mannslang, auch die senkrechte Haltung des Instrumentes ist mindestens ungewöhnlich.

Wir haben in den beiden Psaltern zwei einwandfreie Belege dafür, daß der Streichbogen im zweiten Drittel des 9. Jahrhunderts in Europa bereits in Gebrauch, aber noch nicht lange bekannt gewesen sein muß und wenigstens von den darstellenden Künstlern noch als fremdartig empfunden worden ist. Aus der gleichen Zeit haben wir nun auch in der Literatur den Namen des Instrumentes: in Otfrieds Evangelienharmonie wird unter einer großen Anzahl von Musikinstrumenten auch die Fidula genannt. Der Name „Fiedel" hat sich lange Zeiten hindurch gehalten, bis er durch die Bezeichnung „Geige" abgelöst wurde und zu einer verächtlichen Benennung herabsank. Als aber die alte Fiedel als „Viola" und „Violine" italianisiert war und nun in diesem ausländischen Gewande wiederkam, wurde sie auch bei uns schnell wieder salonfähig.

Wir haben bisher den Typus des Streichinstrumentes aus dem Utrechter Psalter übergangen, da er besondere Behandlung fordert, es ist eine Laute, wie sie noch mehrmals in den Bildern des gleichen Psalters begegnet, aber sonst ausnahmslos als Laute gespielt, d. h. gezupft wird. Der Streichbogen setzt eben ein Griffbrett voraus und dieses hatte im gesamten Altertum allein die Laute. Es ist darum ganz selbstverständlich, daß die ältesten Streichinstrumente an die Laute und nicht an eine Zwitterform wie die Rotta anknüpfen. Auch im 10. Jahrhundert, als die Bogentechnik sich schon völlig eingebürgert haben muß, gehen Zupflaute und Streichlaute noch immer nebeneinander her. Im Psalter von Ivrea ist unter einer Reihe von äußerst wichtigen Musikinstrumenten auch eine Laute vom Typus der Rebab dargestellt, wie sie um die Mitte des I. nachchristlichen Jahrtausends im Orient in allgemeinen Gebrauch gekommen war, von linsenförmiger

Gestalt ohne Absatz von Hals und Körper. Ein Instrument genau der gleichen Form, nur in geringfügigen Einzelheiten abweichend, spielt in einem angelsächsischen Psalterbilde des 10. Jahrhunderts ein Musiker als Geige (Abbildung 2), und zwar hier schon in der heutigen Haltung an der linken Schulter. Auch der viersaitige Bezug und die Form des Saitenhalters sind schon ganz modern. Die Schalllöcher sind kreisrund und sitzen nahe dem Saitenhalter, ein Steg ist nicht angegeben, wird bei dieser Form aber ja vorausgesetzt. Der Kopf ist als flache Scheibe geformt, die Wirbel sitzen oberständig.

Außerordentlich interessant ist das reizvolle Bildchen eines musizierenden Knaben von einem byzantinischen Elfenbeinkästchen des Florentiner Museo Nazionale (Abbildung 3). Die Gesamtform des Instrumentes hat keine Analogie im Altertum und frühen Mittelalter. Die Befestigung der Saiten in einem Schlitz am Halse entspricht modernem Gebrauch, doch sind keine Wirbel angegeben; die drei Zacken am Kopf sind natürlich nur dekorativ und finden sich häufig bei antiken Lautenbildern. Auch der Saitenhalter ist durchaus ornamental gehalten. Ein Steg ist nicht angegeben, die Bespannung bilden zwei Saiten. Der Bogen hat äußerst elegante Form, wie sie sonst erst sehr viel später begegnet. So wenig somit die Einzelformen dieses Instrumentes uns befriedigende Auskunft geben, so wichtig ist die Gesamterscheinung, denn es ist das erste Beispiel für die später so beliebte Kniegeige, die Viola da gamba, aus der im weiteren Verlaufe sich unser Cello entwickelt. Eine gewisse Vorstufe für diese Haltung ist vielleicht in der Zeichnung des Utrechter Psalters enthalten.

Der Lothar-Psalter und der Utrechter gehören dem 9. Jahrhundert an, der von Ivrea, der angelsächsische und das Elfenbeinrelief stammen aus dem 10. Aeltere Bilder von Streichinstrumenten in der abendländischen Kunst gibt es nicht. Wo ältere Publikationen früher den Bogen zeigen, beruht das auf selbständiger Konjektur oder allzu lebhafter Phantasie. Die Geige eines frühchristlichen Mosaiks hat sich z. B. als Rettich entpuppt, und der Streichbogen einer Laute auf einem hittitischen Relief der Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends in der erschreckend unkritischen und vielfach geradezu laienhaften Encyklopädie von Lavignac ist ganz deutlich nichts anderes als das Tragband der Laute, wie es die altorientalischen Instrumente gewöhnlich haben.

Können wir das erste Auftreten des Bogens in der europäischen Musik somit zeitlich mit ausreichender Genauigkeit festlegen, so bleibt die zweite, nicht minder wichtige Frage nach seiner Herkunft noch zu lösen. Auf europäischem Boden



Abb. 3. Musizierender Knabe auf einem byzantinischen Elfenbeinkästchen.

kann der Bogen nicht entstanden sein, das können wir mit ziemlicher Sicherheit sagen, denn hier erscheint er ganz plötzlich und ohne Vorstufen. Gerade in der Zeit, als wir den Streichbogen erstmalig in Europa nachweisen können, sind wiederholte und nachhaltige Einflußwellen von der orientalischen zur westeuropäischen Musik erkennbar und gerade die Laute, die zuerst zum Streichinstrument wird, ist um diese Zeit erneut und in vollendeterer Gestalt nach dem Westen gebracht. Die engere Heimat der Streichinstrumente können wir allerdings heute noch nicht bestimmen, da das Material für die orientalische Musik des ersten Jahrtausends nach Chr. noch ganz ungenügend durchforscht ist. Es müßten vor allen Dingen die arabischen Werke sowie die syrischen Bilderhandschriften dieser Zeit auf unsere Frage eingehend geprüft werden, ehe man eine neue Theorie über die Entstehung des Bogens entwickelt, die doch ebenso grau sein müßte wie alle früheren.

Amputierte Musiker.

Von Dr. Rudolf Stephan Hoffmann (Wien).

Nicht von Ausnahmen soll hier die Rede sein, wie sie etwa einarmige Virtuosen verkörpern. Vielbewunderte Beispiele, wie die einarmigen Pianisten Graf Zichy oder der junge Wiener Paul Wittgenstein — der übrigens seinen bekannten Vorgänger darin übertrifft, daß er in einem knappen Jahr auf die Linke umgelernt hat, während der andere von Jugend auf verstümmelt war —, solche Beispiele werden immer Raritäten bleiben. Raritäten, die auf andere Verstümmelte vielleicht sogar entmutigend wirken, da sie eben der Durchschnittsbegabung so unerreichbar erscheinen müssen. Noch weniger soll natürlich von der traditionellen Verbindung von Stelzbein und Leierkasten zum Zwecke des Bettelns die Rede sein, die eine zielbewußte moderne Invalidenfürsorge hoffentlich gründlich verhindern wird.

Aber ich möchte von den zahlreichen Unglücklichen sprechen, die vor ihrer Verstümmelung ein Instrument gespielt haben, vielleicht nur zur eigenen Freude, vielleicht in einer bescheidenen Berufsübung als ländlicher Organist oder Schullehrer. Ein kleines Nebeneinkommen an Geld, ein großes Nebeneinkommen an Lebensfreude, beides jetzt dem Invaliden doppelt notwendig, beides kann solche Musikbetätigung bedeuten. Und diesen Tausenden wird es wichtig sein, etwas darüber zu erfahren, wie weit es Arm- oder Beinamputierten überhaupt möglich ist, Instrumente zu spielen. —

Am besten sind die Beinamputierten daran. Von den üblichen Instrumenten — nur von den gebräuchlichen kann hier gesprochen werden — verlangen Klavier, Harmonium, Orgel und Harfe die Mitarbeit der Füße, allenfalls noch das Schlagwerk, das eine gewisse Behendigkeit des ganzen Körpers erfordert. Die Pedale des Klaviers stehen so nahe beisammen, daß sie auch von einem Fuß zugleich getreten werden können. Uebrigens werden sie ohnedies nicht allzuoft gleichzeitig gebraucht werden, und wenn überhaupt weniger Pedal genommen würde, wäre das auch kein Fehler. Etwas schwieriger ist die Sache bei Harmonium und Orgel. Unterschenkelamputierte sind mit einer entsprechenden Prothese hier vollwertig wie ein Gesunder (wie sie z. B. auch die Pedale des Fahrrads anstandslos treten). Oberschenkelamputierte indes können auch mit der Prothese die Pedale nicht bedienen. Aber es geht glücklicherweise auch mit einem Bein, wie ich an einem einbeinigen Organistenschüler gesehen und dann selbst ausprobiert habe, und zwar gleich gut mit dem rechten oder linken. Die Orgel erfordert meistens nur die mittlere Oktave der Pedale, deren Umfang der in der Mitte sitzende Spieler, auch wenn er nicht groß ist, leicht mit dem seitlichen Ausschlag des einen Beins erreicht. Bei der höheren und tieferen Lage, die ein Langbeiniger auch noch beherrscht, wird ein anderer höchstens genötigt sein, seinen

Sitz von der Mitte etwas seitlich zu verschieben. Ein nach der Seite verschieblicher Sitz wäre übrigens spielend leicht zu konstruieren.

Beim Harmonium müssen bei der älteren Konstruktion mit Druckluft beide Füße abwechselnd unter ziemlich großem Druck die Luft aus den Blasebälgen pressen. Das geht mit einem Bein nicht. Aber bei dem amerikanischen Saugluftharmonium, wo ein luftverdünnter Raum die Luft ansaugt, genügt schon das leiseste Aufsetzen, das Eigengewicht des Fußes zur Erzeugung des Tones, der auch viel länger anhält. Hier kann man, wie ich selbst versucht habe, leicht mit einem Pedal spielen, eventuell auch beide mit dem einen, in der Mitte aufgesetzten Fuße treten. Höchstens die zwei Seitenhebel, die gewöhnlich „Crescendo" und „volles Werk" machen, wären für den Einbeinigen eine Verlegenheit, aber gewiß keine unüberwindliche, da die Prothese wohl nicht nach abwärts, aber seitlich durch die Muskelkraft des Stumpfes genügend stark wirken kann. Die sieben Pedale der modernen Harfe, zu denen als achtes noch das Fortepedal kommt, dürften in der heutigen Anordnung auf beiden Seiten allerdings für einen Fuß wohl unspielbar sein.

Alle übrigen Instrumente stehen den Beinamputierten ohne weiteres zur Verfügung. Um so abweisender zeigen sie sich den Armamputierten, so daß die Sache zunächst recht aussichtslos zu sein scheint. Aber auch hier hat die Erfahrung gelehrt, wieviel durch Erfindungsgeist und Wollen erreichbar ist.

Ueberlegen wir, was die Instrumente an körperlicher Leistung der Hände verlangen, so teilen sie sich zwanglos in drei Gruppen. In der ersten Gruppe stehen die Instrumente fest, die Hände spielen bloß (Klavier, Celesta, Harmonium, Orgel, Harfe, allenfalls noch Zither, die man auf dem Tisch befestigen kann). In der zweiten Gruppe, zu der die Mehrzahl der Orchesterinstrumente gehört, muß die eine Hand nicht bloß spielen, sondern auch stützen, während die zweite nur spielt (Geige, Cello, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Oboe, Fagott). In der dritten Gruppe spielt bloß eine Hand, während die andere nur stützen braucht; das sind die meisten Blechinstrumente der Militärmusik, Horn, Trompete, Ventilposaune, Tuben.

Beidarmig amputierte Musiker sind ebenfalls solche Raritäten, daß sie füglich in dieser Besprechung übergangen werden könnten. Ich zitiere aber doch ein solches Unikum, um zu zeigen, was der Wille vermag. Sippel berichtet von einem 35jährigen Mann, dem von Geburt an beide Unterarme zur größeren Hälfte und ein Unterschenkel fehlen, daß er nicht nur ganz unabhängig von fremder Hilfe sich versorge, ohne dabei jemals Prothesen oder Ersatzstücke benützt zu haben, sondern auch Trompete und Harmonium spiele. Der Mann hat spitz zulaufende, arbeitsgeübte Stümpfe. Auf dem linken läßt er die Trompete reiten, mit dem rechten drückt er die Klappen, die etwas verbreitert und weiter abstehend, als normal angebracht sind. Das geht jedenfalls besser als das Harmoniumspiel, bei dem er bei aller Geschicklichkeit ja höchstens zweistimmig (mit jedem Stumpf eine Taste) spielen kann. Darum dürfte es nicht ganz wörtlich zu nehmen sein, wenn von dem Verstümmelten, dessen Photographien ihn übrigens an beiden Instrumenten musizierend darstellen, gesagt wird, er spiele „Choräle".

Es wird daher weiterhin nur von Einarmigen die Rede sein. Es ist unmittelbar einleuchtend, daß diesen die dritte Gruppe, also die Blechinstrumente, am leichtesten erreichbar ist. Denn die bloß stützende Hand ist unschwer zu ersetzen, und alle Instrumente lassen sich ohne weiteres umbauen, so daß die Klappen von der rechten oder von der linken Hand gespielt werden können. Die fehlende Hand ersetzt eine Haltevorrichtung. Am Unterarm Amputierten dient dazu die Prothese. Höher oben Amputierte benützen Prothesen, die im Ellbogengelenk im entsprechenden Winkel festgestellt werden und geeignete Ansätze zum Halten. Das geht bei Horn und Trompete. Die schwereren Tuben können noch durch eine Stütze fixiert werden, die an einem Gürtel befestigt aufwärts strebt. So spielte in der Invalidenkapelle der Wiener Invalidenschule ein Bombardonbläser, dem der eine Arm von der Schulter an fehlte. Daß es auch ohne Ansätze geht, wird mehrfach berichtet. So schreibt ein einarmiger Waldhornist: „Mit einer Hand kann man spielen: Tenorhorn, Waldhorn, Bariton, Eshorn, Baß. Statt der fehlenden Hand nimmt man einen Riemen und befestigt ihn am Instrument derart, daß das Mundstück gerade an den Mund hinreicht, und hängt ihn dann einfach um den Hals. So kann man sitzend, stehend und zum Marsche blasen. Der Linkshänder muß die Klappen umsetzen lassen. Es empfiehlt sich eine Wasserklappe am Instrumente anzubringen" (um die Entfernung des angesammelten Speichels zu vereinfachen, wozu sonst das Instrument umgedreht werden müßte). „Seit kurzer Zeit spiele ich wieder Zither; zunächst sehr langsame Sachen, meistens Lieder. Es muß und wird aber mit der Zeit gehen." Die Photographie dieses Berufsmusikers zeigt, daß die angegebene Tragart durchaus zweckmäßig ist und normales Spielen ermöglicht.

So leitet uns die eben erwähnte Zither zur ersten Gruppe der Instrumente. Bezüglich der Harfe habe ich kein eigenes Urteil, auch von einarmigen Harfenspielern noch nichts gehört. Um so Interessanteres ist über die Klaviaturinstrumente zu sagen. Daß das Klavierspielen mit der Linken allein möglich ist, ist bekannt genug. Daß es auch hohen künstlerischen Ansprüchen genügen kann, hat kürzlich wieder Witgenstein seinen staunenden Hörern bewiesen, worüber ich im vergangenen Winter der „Neuen Musik-Zeitung" berichtet habe. Selbst polyphone Stücke und solche in weiter Klavierlage kamen, geschickt bearbeitet, in unglaublicher Vollkommenheit zur Geltung. An Literatur für die linke Hand fehlt es zum Glück schon heute nicht. Nach der Vernachlässigung der virtuosen Betätigung der Linken in der klassischen Literatur ist viel für ihre Ausbildung geschehen und so entstanden berühmte Uebertragungen bekannter Werke für die linke Hand allein, wie Bachs „Chacónne", von Brahms und von Zichy bearbeitet, Webers „perpetuum mobile", von Tschaikowsky übertragen, und die Chopin-Etüden, mit denen Godowsky in eigenen Transkriptionen Staunen erregte. Es gibt auch Originalwerke für die linke Hand, wie die Spezialstudien von Reger, eine Klaviersonate von Reinecke für den Grafen Zichy komponiert, der übrigens selbst ein Konzert geschrieben hat, Arbeiten von Rheinberger, Liszt, neue Kammermusik von Labor u. a., auch Studienwerke, wie Czernys „Schule für die linke Hand" und viele andere, die ich in einer Zusammenstellung von Cäsar Hochstetter genannt finde. Vor einiger Zeit ist in der Kollektion Litolff Nr. 2585 ein „einhändiges Klavierbuch" von Schultze-Biesantz erschienen, das aus Werken von Gluck bis Wagner zusammengestellt ist, und es ist sicher, daß dem Bedarf entsprechend, diese heute schon ansehnliche Literatur sich in Kürze beträchtlich vermehren wird. Auffallend zunächst, aber aus dem Anlaß erklärt, ist, daß es bisher nichts für die rechte Hand allein gibt. Aber auch Linksamputierte werden Klavier spielen wollen und — können. Hochstetter hat gewiß mit seiner Meinung recht, daß die Literatur der Linken, mit kleinen Aenderungen, die jeder Musiker mühelos finden muß, ohne weiteres auch dem Rechtshänder dienstbar sein wird. Die ungünstigere Stellung der Rechten gegenüber der tieferen Lage wird durch ihre größere Geübtheit ausgeglichen werden, und auch für sie werden, da sie gebraucht werden, Neuschaffungen gewiß nicht auf sich warten lassen.

Noch etwas ist für den einarmigen Klavierspieler von Wichtigkeit: das Orgelpunktpedal, wie es die größeren Steinway-Flügel haben. Es beherrscht als drittes mittleres Pedal die untere Hälfte der Tasten und hält, wenn getreten, den angeschlagenen Ton als Orgelpunkt lange aus. Ein wertvoller Behelf für den Einarmigen, der den angeschlagenen Baßton ja sofort verlassen muß, um sich wieder der Oberstimme zuzuwenden. Vielleicht wäre ihm auch eine analoge Konstruktion für die obere Klaviaturhälfte dienlich, um umgekehrt im gegebenen Falle das Halten der Oberstimme durch den Fuß besorgen zu können und so Zeit für die Begleitung zu ge-

winnen. Es müßte wohl ein viertes Pedal diese Funktion übernehmen, damit abwechselnd immer in einer Klavierhälfte gehaltene, in der anderen frei bewegte Töne möglich wären. Die Prothesentechnik, die immer weiter strebt, hat sich neuestens sogar an die Konstruktion eines Prothesenansatzes für Klavier- und Harmoniumspieler gewagt, die als Hoeftmannsche „Klavierklaue" bekannt geworden ist. Es ist die sehr entfernte Nachbildung der fünf Finger durch ebenso viele Taster, gebogene, am „Fingerende" gepolsterte Eisenstäbe, die gemeinsam der Prothese für Unterarmamputierte angesetzt werden. Drei von ihnen sind kürzer, gleich lang und stehen in einer Ebene, zwei länger, über die anderen vorragend und etwas höher stehend. Etwa so, wie wenn der erste, zweite und fünfte gebeugt gleichzeitig Grundton, Terz und Oktave des C dur-Dreiklangs anschlügen, der dritte und vierte Finger aber ausgestreckt gehalten würden. Durch veränderte Stellung des Ellbogengelenks und Drehungen des Unterarms sind folgende Kombinationen möglich, die ich mit dem Instrument selbst ausprobiert habe: Dreiklang (Grundton—Terz—Oktave) mit dem ersten, zweiten und fünften Taster. Dreiklang (Terz—Quint—Oktave) mit dem dritten, vierten und fünften Taster. Dreiklang (Grundton—Terz—Quint) mit dem zweiten, dritten und vierten Taster. Von Zweiklängen: die Terz mit dem dritten und vierten, die Quart mit dem vierten und fünften, die Oktave mit dem ersten und fünften Taster. Einfache Töne gehen mit dem ersten, dritten oder fünften Taster. Mit einer Einschränkung freilich: nur auf den weißen Tasten. Mehrklänge, die schwarze Tasten brauchen, haben andere Abstände der Intervalle, auch stehen die schwarzen Tasten ja höher und sind kürzer. Es ist also ein sehr primitiver Anfang. Besser wahrscheinlich für die bedächtigere Technik des Harmoniums und der Orgel geeignet, und bezeichnenderweise ist Hoeftmanns Patient auch am Harmonium spielend dargestellt worden. Immerhin kann damit die andere Hand mannigfach unterstützt werden. Speziell an Orgel und Harmonium kann die Prothesenhand auch die Registrierung besorgen, wenn es sich um leicht fallende Klappen handelt, und nicht um die schwerer beweglichen, herauszuziehenden Stöpsel, die man aber auch unschwer entsprechend ändern könnte, daß ein tasterförmiger Ansatz sie zu fassen vermöchte. Jedenfalls gibt es hier noch Möglichkeiten, und die Invaliden selbst werden sie begreifen und erweitern.

*

Die letzte Gruppe der Instrumente umfaßt die Streicher und die Holzbläser. Von diesen sind die Streichinstrumente für Einarmige günstiger, da die Wichtigkeit der Hände hier eine so sehr verschiedene ist. Während die eine Hand das Instrument hält und spielt, obliegt der zweiten bloß die mechanisch weit einfachere Bogenführung. Auch hier macht es keinen prinzipiellen Unterschied, welche Hand spielt und welche streicht, und Geiger, die mit der Linken den Bogen führten, hat es als Ausnahmen wiederholt gegeben. So überträgt man die einfachere Arbeit des Bogenführens natürlich dem amputierten Unterarm (Oberarmamputierte haben hier keine Möglichkeit). Auch dafür gibt es bereits mehrere, technisch einfache und vollkommen brauchbare Konstruktionen, die eine genügend sichere Führung des Bogens mit Hilfe entsprechender Prothesenansätze gewährleisten und verschiedene amputierte Geiger benützen sie mit gutem Erfolg. Analoges wird wohl auch für das Cello erreichbar sein und auch hier, wie überall, wird der Erfindungsgeist der Verletzten selbst noch viel Brauchbares zutage fördern. Neuere Prothesenkonstruktionen, in denen die Bewegungen der Finger aktiv durch Muskelarbeit des Stumpfes reguliert werden, werden es vielleicht schon bald ermöglichen, auch ohne spezielle Ansätze, den Bogen direkt der Kunsthand anzuvertrauen und damit auch das ästhetische Gefühl, das vor maschinellen Formen an Stelle der menschlichen, zurückscheut, besser befriedigen.

So bleiben nurmehr die Holzbläser übrig. Sie sind in ihrer heute üblichen Konstruktion für Einhänder nicht zu gebrauchen, da beide Hände spielen, und mindestens eine überdies noch stützen muß. Aber schon vor mehr als 100 Jahren hat ein Instrumentenmacher Ehrhard in Karlsruhe Flöten für Einarmige gebaut und neuestens hat Herr Karl Müller, Musiklehrer in Prachatitz in Böhmen eine Neukonstruktion erfunden, welche alle Holzblasinstrumente, also Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott für Einarmige, ohne Unterschied ob rechts oder links amputiert, spielbar macht. Bis jetzt ist meines Wissens nur die Flöte praktisch erprobt, die sich nach dem Berichte des Erfinders vollkommen bewähren soll.

So zeigt sich, daß, was im Titel wie ein unlösbarer Widerspruch erscheint — „amputiert" und „Musiker" —, es erfreulicherweise nicht zu sein braucht, und es vielfach nicht mehr ist. Die große Ueberzahl der Amputierten — die beidarmigen sind zum Glück unter ihnen ein kleiner Bruchteil — soll wissen, daß das Spielen unserer gebräuchlichen Instrumente ihrem Willen, der Schwereres überwunden hat, nichts Unerreichbares ist, daß ihr hartes Schicksal sie nicht zwingt, auf jenen Teil an Lebensfreude ganz zu verzichten, den das eigene Musizieren schafft, und der wahrlich nicht ihr geringstes ist.

Meister Max Bruch.

Zu seinem 80. Geburtstage

Von K. Schurzmann (Charlottenburg).

Das 80. Jahr eines schaffensfrohen, erfolgreichen Lebens vollendet Max Bruch am 6. Januar in voller geistiger und körperlicher Frische. Seit seinem Rücktritt als Vorsteher der Kompositionsabteilung der Kgl. Hochschule für Musik und einer Meisterschule für Komposition im Jahre 1911, bei welcher Gelegenheit die Akademie ihm die einzigartige Würde eines Ehrensenators verlieh, hat Bruch sich vom öffentlichen Leben ganz zurückgezogen, mit dem ihn trotzdem tausend Fäden verknüpfen. Mit leidenschaftlichem Interesse verfolgt er alle Vorgänge auf künstlerischen Gebieten, selbst noch schaffend (der Philharmonische

Schnippchen zu schlagen, ...
erprobt. Frieder wandert
er Ellermutter und durch sie
g der Fragen. Ja, das gold-
d den Knüppel-aus-dem-Sack
eufel dumm. Der läßt sich in
er können die Teufelsbraten
ach der die ganze Sippschaft
ns nicht vergißt, läßt Wagner
r im Walde durch Hütchens
das Gedächtnis) sozusagen
Wagner die gleiche Geschichte
innerungskraft versagen, was
ng bedeutet, wie denn über-
. Die nächste Szene bringt
dem Sakristan, ihrem Schatz,
nden Raben das dem Müller
Dann geht es zu den diebi-
len, aber mit Esel und Tisch
Knüppel den Lohn für ihre
aterlieschen den gewünschten
önnte die Geschichte aus sein.
nuß Hütchen nochmals Wirr-
issen und Haare und die auf-
n stibitzen, bis es schließlich
hen kann, erwischt wird und
de ihren Lohn und muß mit
das Haus einstürzen, in dem
men, ihre Beute zu holen,
ch Tote lebendig macht, und
ht dann alles schön und gut
eine moralische Anwandlung
veraltenden Reimes: „Alles
ines Herz."
ine von Wagners Maximen
der beiden Helden kehrt zwei-
ner Szenen zerrt das ganze
die holperigen Verse, in die
dazu angetan, Freude zu er-
Maßen platt und vom eigen-
rt sind. Die Verbindungs-
zu dem des Sohnes führen,

ners witzige Ader zeigt sich an
im Orchester, bei der man aber
wünschen möchte. Auch hat er
trotz seinem Orchesterapparate
Bedeutungsvollste hat Wagner w
Vorspiel) legen wollen, bedeutun
stens zum großen Teil) sympho
aus sich selbst entfaltete. Allein
weil aus den Motiven in der Hau
Hin- und Her- und Drumherum
satztechnische Geschick, alle oft v
Aufwand über die Dürre der
gebenden Einfälle nicht hinweg
Reminiszenzenjägerei zu treiben,
an R. Wagner, an Bruckner, d
auch an das Volkslied finden
auch wohl aus einem längst b
Wendungen gewinnt. Das hat
als sich aus dem Schon-Da-Gen
aber habe ich vergeblich zu fin
Sinn für Bühnenwirksamkeit ha
deshalb fesselndem Wechsel anei
entschließen, die den Kernakt u
toten Punkte der Verwandlunge
spiele wesentlich zu kürzen, so n
Ausführlich auf andere als die
keine Veranlassung vor.
Die Stuttgarter Uraufführun
Dr. L. Hörths szenischer Leitu
Else Betz verkörperte das K
und künstlerisch feinen Weise,
G. Meader war ihr ein g

J. Zaiczek-Blanken

Text von

Chor in Berlin bringt seine neueste Komposition „Die Stimme der Mutter Erde“ gelegentlich eines Konzertes ihm zu Ehren zur Uraufführung) verfolgt er die Strömungen modernster Kunstproduktion. Dirigenten beraten mit ihm über die Aufführung seiner Werke, junge Künstler spielen ihm seine Violinkonzerte vor, Sänger bitten um die Auszeichnung, Oratorienpartien aus seinen Werken vortragen zu dürfen. Damit sind aber die geistigen Interessen des Jubilars nicht erschöpft, Literatur, vor allem Goethe und Schiller, bereitet ihm hohe Stunden des Genießens, und als glühender Patriot treibt er eifrig Politik. Doch um einen weiteren Beweis seiner fabelhaften geistigen Spannkraft zu geben, gedenken wir seiner Lebenserinnerungen, die Bruch im Begriff steht, zu vollenden. Mit ihnen schreibt er nicht nur seine eigene

Biographie, er liefert auch einen wi ...elegenheit, aber gewiß
geschichte des 19. Jahrhunderts. othese wohl nicht nach ab-
Bruch ist geborener Rheinländer skelkraft des Stumpfes ge-
die ihm auch die vorzüglichsten ieben Pedale der modernen
Nach der Aufführung einer Symp och das Fortepedal kommt,
wurde ihm das Mozart-Stipendiu ng auf beiden Seiten aller-
nand Hiller und Karl Reinecke s lbar sein.
talentvollsten Schüler. Leider wa hen den Beinamputierten
äußerlich unabhängig nur seiner Ko Um so abweisender zeigen
dem er seinen künstlerischen Gesich iß die Sache zunächst recht
weitert hatte, mußte er sich ins auch hier hat die Erfahrung
Koblenz nahm er 1867 seine erste St geist und Wollen erreich-
direktor an; daß ihn seine pflichtm
nicht einengte, beweisen die Früc strumente an körperlicher
periode. Wir nennen hier nur teilen sie sich zwanglos
das eine beispiellose Verbreitung Gruppe stehen die Instru-
werden im Mai 50 Jahre, daß Ih (Klavier, Celesta, Harmo-
Niederrheinischen Musikfest in Köl h Zither, die man auf dem
bevorzugtesten Repertoirebestand i weiten Gruppe, zu der die
und das Chorwerk „Schön Ellen“, te gehört, muß die eine
der Empfindung. auch stützen, während die
Eine besondere Bedeutung fü ontrabaß, Flöte, Klarinette,
entwicklung mißt Bruch selbst sein uppe spielt bloß eine Hand,
meister in Sondershausen bei. In aucht; das sind die meisten
gezeichneten Orchester gingen ihn Horn, Trompete, Ventil-
intimsten Klangwirkungen auf, und
Meister der Vokalsatzkunst verehren ind ebenfalls solche Rari-
wie bedeutungsvoll seine absolute chung übergangen werden
Klang seiner Chöre ins Gewicht f solches Unikum, um zu
entstand eines der hervorragendste p p e l berichtet von einem
seine doppelchörigen Messensätze, n urt an beide Unterarme
scheidenden Schritt tat, die Form erschenkel fehlen, daß er
Konzertsaal zu gewinnen. Spitta emder Hilfe sich versorge,
seherblick des Aesthetikers als Erster den Fortschritt ... rigstücke benützt zu haben,

gestaltung der Messe, die die Verbindung mit dem Kultus aufgibt und als selbständige Kunstform ins Leben tritt.

Im Jahre 1870 siedelte Bruch nach Berlin über; 1878 trat er an die Spitze des Sternschen Gesangvereins, dem er jedoch schon 1880 durch einen Ruf als Dirigent der Philharmonic Society in Liverpool entzogen wurde. In die 70er Jahre fällt die Vollendung des „Odysseus“, des Werkes, das neben Frithjof und dem Lied von der Glocke Bruch in die erste Reihe der Chorkomponisten stellte. Dank dieser Bereicherung der Literatur wird Bruchs Name für alle Zeiten mit der Entwicklung des deutschen Chorgesanges verbunden sein.

Eine künstlerisch wenig befriedigende Tätigkeit boten die Jahre 1883—90 in Breslau, wo Bruch den Orchesterverein leitete. 1891 siedelte er für immer nach Berlin über. Das Kultusministerium berief ihn zum Vorsteher einer akademischen Meisterschule für musikalische Komposition und als Nachfolger Herzogenbergs zum Leiter der Kompositionsabteilung an der Königlichen Hochschule für Musik und Mitglied des Direktoriums. Im Jahre 1908 wurde ihm der Orden Pour le mérite verliehen.

Um ein geschlossenes Bild seines reichen künstlerischen Lebenswerkes zu geben, gedenken wir seines „Gustav Adolph“, der erst kürzlich zur Feier des Reformationsfestes in der Berliner Singakademie mit großem Erfolge zur Aufführung gelangte, ferner erwähnen wir die Oratorien „Arminius“, „Achilleus“, drei Symphonien Es dur, f moll und E dur, die dramatische Kantate „Das Feuerkreuz“ mit dem berühmten, auch als Solostück beliebten Ave Maria. Den letzten Jahren gehören an „Die Macht des Gesanges“, „Die Osterkantate“ und „Die Heldenfeier“, aus patriotischem Enthusiasmus entstanden.

Wirkungsvoller aber als die Aufzählung all dieser Werke ist es, sie lebendig zum Erklingen zu bringen. Allerorten rüstet man sich, dieses seltene Jubiläum künstlerisch zu begehen und so das Lebenswerk eines Mannes reden zu lassen, den die deutsche Kunst M e i s t e r nennt.

jetzt langsame Sachen, i
aber mit der Zeit gehen
musikers zeigt, daß die
mäßig ist und normales

allem ist Hütchen schuld“.

So leitet uns die eber uttgarter Hoftheater am 6. Dez.)
der Instrumente. Bezü dem Umstande, daß Siegfried Wagner auch
Urteil, auch von einarmi gsten Schöpfung der alten Liebe zur heime-
Um so Interessanteres i eutschen Märchens treu geblieben ist, eine
sagen. Daß das Klavier tete Gesinnung sehen, die sich in den Dienst
ist, ist bekannt genug. ten Kunstanschauung stellt und nicht, ängst-
sprüchen genügen kann, Stoffgebieten suchend, heute zu diesem,
staunenden Hörern bew ls gearteten Vorwurf greift, um sich von
Winter der „Neuen Mu Ziel hinweisen zu lassen. Ein solch fester
polyphone Stücke und nicht unbedingt seinen Wert, wenn er
geschickt bearbeitet, in sondern aus einer nüchternen, praktischen
Geltung. An Literatur f wäre. Aus der, daß der Komponist, das
schon heute nicht. Nach einen dem Makrokosmos des Schaffens
Betätigung der Linken Mikrokosmos auf dem natürlichen Wege
für ihre Ausbildung ges Wagner und durch das Vorbild Humper-
Uebertragungen bekannt end, in ihm das Feld erkannt hätte, auf
wie Bachs „Chaconne“, iten sich vorzugsweise betätigen könnten.
beitet, Webers „perpetu . Wagner sein Ziel, die deutsche Märchen-
übertragen, und die Chop Maße zu erschließen, als dies bisher ge-
in eigenen Transkription chickes unentwegt weiter verfolgt, verdient
Originalwerke für die ube an seine künstlerische Sendung Wagner
von R e g e r, eine K absonderliches Denkmal zu setzen. Keines
den Grafen Zichy kompo erschwärze, und wenn auch die Stuttgarter
geschrieben hat, Arbeite els vom Hütchen, das an allem schuld ist,
neue Kammermusik von Vorstellung voraufgehende Pressenotizen
wie C z e r n y s „Schule enswerte Sache hinwiesen, mitleidlos und
die ich in einer Zusamme steht es doch in dem von Karl Kittel her-
genannt finde. Vor einige Seite 301 f. so lange da, bis die Zeit das
Nr. 2585 ein „einhändi ner Existenz vernichtet haben wird. In-
B i e s a u erschienen ... Raufszene erscheint, von Siegfried Wagner
r Bühne und wendet sich mit scheltenden
ob derlei Spektakel in seinen Märchen
t einen Witz: „Wozu der Grimm? Ich
fängst an zu schrei'n?“ In diesen Worten
haben wir das aus einem doch wohl noch
... nicht ganz gerechtfertigten Selbstbewußtsein und der Verkennung der Tatsache, daß die Begründer der germanischen Philologie, die Gebrüder Grimm, durch Wagner wahrlich nicht mehr auf die Beine gebracht zu werden brauchen, zusammengeschweißtes Geständnis, das mir ergötzlich, aber auch bezeichnend für des Dichterkomponisten Stellung zu seinem Kunstschaffen zu sein scheint. Ich dachte Grobbes, der sich auch einmal auf die Bühne gebracht hat, und dachte unseres prachtvollen Fr. Th. Vischer, der sich, freilich in bescheidener Weise als „Unbekannten“, im 3. Teile des Faust mit Goethe begegnen und von diesem gehörig zausen läßt, um dann plötzlich vom alten Olympier an den jungen Goethe Berufung einzulegen und von diesem Verzeihung für manches harte, jenem gewidmete Wort zu erlangen. Doch duldet die bekannte Stelle in Vischers Dichtung keinerlei Vergleiche mit Wagners Märchenspiel. Dort spricht ein Dichter, hier — Siegfried Wagner. Wagner konnte den guten Witz, den ein anderer gemacht hatte, nicht unterdrücken. Wir wollen ihm das zwar nicht verübeln, aber doch auch des besonderen Geistes, in dem die Einkleidung erfolgte, nicht vergessen. Sollte sein Werk auf der Bühne festen Fuß fassen, so wird er dies schwerlich seiner eigenen, höchst schwachen „Dichtung“, noch auch seiner Musik in erster Linie zu verdanken haben, sondern den beiden großen Hanauer Gelehrten, die uns die unvergängliche Sammlung der deutschen Märchen beschert haben.

Aus einem ganzen Schock solcher Märlein baut sich Wagner sein leichtes Spiel zusammen. Er hat sie wohl nicht ganz ausgeschöpft und nicht immer in der wirkungsvollsten Weise verwendet, sie aber doch zu einem unterhaltsamen Ganzen gefügt. Der zweite Akt, wo die Märchen in rascher Folge mehr oder weniger selbst sprechen, ist der beste; der erste und dritte Akt, die wohl am meisten S. Wagners eigenes Dazutun enthalten, sind wesentlich unbedeutender und vor allem allzu weit ausgesponnen. Wir finden im Beginne des Stückes Katerlieschen, das dumme

[1] Bayreuth, Verlag von Karl Gießel.

und faule, und ihren Frieder. Seine Mutter möchte ihm die reiche alte Trude zur Frau geben, der Bub aber will nicht. Der Trude kommt das Hexenweibchen zu Hilfe und sie erhält allerlei dunklen Rat. Nun treibt gerade Hütchen, der Kobold, sein schlimmes Wesen und sucht Katerlieschen und Frieder die Suppe zu versalzen. Er praktiziert dem Mädel einige von Trude vergessene Sachen in die Tasche. Trude findet sie und Katerlieschen steht als Diebin da. Eine selbst für ein Märchen unmögliche Gerichtshandlung legt ihr als Buße auf, das singende, springende Löweneckerchen zu holen. Bringt sie es, dann soll sie von Strafe frei sein. Aber auch Frieder, der mit Katerlieschen hat fliehen wollen, muß auf die Fahrt: gelingt es ihm, drei goldene Haare des Teufels und die Antwort auf drei schwierige Fragen zu beschaffen, so soll er Trudes ledig sein. Doch bevor beide an ihr Werk gehen, müssen sie schwören, nicht mehr aneinander zu denken. Und dann geht die Reise an. Sonne, Mond und Stern zeigen den Weg. Katerlieschen findet den von „Einem von der rauhen Dietrich-Art“ (!) verprügelten Tod im Straßengraben liegen und erhält von ihm, nachdem sie ihm aufgeholfen, die Salbe, die Kranke heilt, und ein gutes anderes Rezept, dem Knochenmann ein Schnippchen zu schlagen, das sie gleich darauf am kranken Königssohne erprobt. Frieder wandert derweil in die Hölle, gewinnt die Gunst der Ellermutter und durch sie die Haare und die gewünschte Beantwortung der Fragen. Ja, das goldspendende Eselein, das Tischlein-deck-dich und den Knüppel-aus-dem-Sack dazu, denn der Frieder ist schlau und der Teufel dumm. Der läßt sich in den Schraubstock klemmen und dem Frieder können die Teufelsbraten nichts tun, weil er eine Zauberflöte hat, nach der die ganze Sippschaft tanzen muß. Damit der Hörer nun Hütchens nicht vergißt, läßt Wagner eine Begegnung Katerlieschens mit Frieder im Walde durch Hütchens Bosheit (er nimmt Frieder eine Zeitlang das Gedächtnis) sozusagen resultatlos verlaufen. Später wiederholt Wagner die gleiche Geschichte nochmals, läßt aber jetzt Katerlieschens Erinnerungskraft versagen, was zwar einen Wechsel aber keine Bereicherung bedeutet, wie denn überhaupt der doppelte Einschub überflüssig ist. Die nächste Szene bringt die bekannte Geschichte von der Müllerin und dem Sakristan, ihrem Schatz, denen Katerlieschen mit Hilfe des wahrsagenden Raben das dem Müller nicht gegönnte Essen vor der Nase wegfischt. Dann geht es zu den diebischen Wirtsleuten, die Frieder sein Gut stehlen, aber mit Esel und Tisch nichts anzufangen wissen und vom braven Knüppel den Lohn für ihre Schlechtigkeit erhalten. Nachher findet Katerlieschen den gewünschten Vogel mit dem langen Namen und damit könnte die Geschichte aus sein. Aber der dritte Akt steht noch aus. Also muß Hütchen nochmals Wirrwarr anrichten, den Vogel wieder fliegen lassen und Haare und die aufgeschriebene Antwort auf die Teufelsfragen stibitzen, bis es schließlich dem Duft eines süßen Breis nicht widerstehen kann, erwischt wird und Prügel bekommt. Auch Trude erhält am Ende ihren Lohn und muß mit den Hexen hopsen, Hütchen rächt sich, läßt das Haus einstürzen, in dem alle versammelt sind, Tod und Teufel kommen, ihre Beute zu holen, doch hat Katerlieschen ja die Salbe, die auch Tote lebendig macht, und Frieder hat den Knüppel — na, und so geht dann alles schön und gut wie im Märchen aus und Hütchen kriegt eine moralische Anwandlung und singt unter Benutzung eines offenbar nie veraltenden Reimes: „Alles Leiden, allen Schmerz heilt ein kindlich reines Herz.“

Du mußt es zweimal sagen — scheint eine von Wagners Maximen gewesen zu sein. Nicht nur die Begegnung der beiden Helden kehrt zweimal wieder. Unnötige Ausdehnung einzelner Szenen zerrt das ganze Spiel ungebührlich breit auseinander und die holperigen Verse, in die das Werk gekleidet ist, sind um so weniger dazu angetan, Freude zu erwecken, als sie inhaltlich nicht selten über die Maßen platt und vom eigenartigen Duft der Märchensprache unberührt sind. Die Verbindungsfäden, die vom Kunstschaffen des Vaters zu dem des Sohnes führen, erstrecken sich nicht nur auf die Musik und mutatis mutandis könnte der Beurteiler auch hier wieder leitende ethische Motive Richard Wagners in märchenhafter Umbildung finden. Doch das versteht sich bei der engen Verbindung von Mythos und Märchen am Ende von selbst und braucht deshalb nicht lang und breit dargelegt zu werden.

Was die Musik anbetrifft, so mischt sie allerlei Stile durcheinander. Zu Wagnerscher Leitmotivtechnik gesellen sich breit angelegte und auf volkstümlichen Ausdruck gerichtete Melodien hier und kontrapunktische Formen älteren Schlages wie das Fugato und der Kanon dort. Siegfried Wagner ist ein viel zu genau die Wirkung berechnender und kluger Musiker, um der Verwendung der Technik des Vaters nicht engere Grenzen zu ziehen. Das Märchen mit den seine Entwicklung bedingenden Zufälligkeiten und Absonderlichkeiten des Geschehens verträgt und fordert die psychologische Ausbeutung der Motive nicht im Sinne des Musikdramas. So kommt denn diese Musik auch in den symphonischen Zwischenspielen zu den einzelnen Bildern nicht zu der großen Entladung aller in den Motiven verborgenen seelischen Kräfte, wie wir sie aus Richard Wagners Orchestersprache kennen. Es bleibt sozusagen beim Bayreuther Dialekt, bleibt es um so mehr, als die führenden Motive nicht dramatisch-schlagkräftig, sondern märchenhaft gemütlich, derb, lustig oder auch sentimental angelegt sind, aber wenig Eigenleben und Flexionskraft zeigen. Die geschlossenen Formen, die Wagner verwendet, steigen leider, soweit die Melodik in Frage kommt, zum Teil weit unter das Volkstümliche im gesunden und künstlerisch wertvollen Sinne herab. Die Melodik des Zwischenspielwalzers, der darin verwendete Zwiegesang zwischen Müllerin und Sakristan — sie sind dürftig und reizlos in Linienführung und Harmonik. Daß hier Volkstümlichkeit des Ausdruckes herrschen mußte, ist klar: die Welt der Wirklichkeit enger bäuerischer Verhältnisse duldete bei ihrer Einkleidung in Musik nur harmlose Töne. Sie aber zugleich ausdrucksvoll bezeichnend und doch künstlerisch bedeutsam zu gestalten, ist Wagner bis auf Kleinigkeiten wie Katerlieschens Gebet nicht gelungen. Dem Behagen, mit dem Wagner derlei Stellen geschrieben haben wird, eint sich nicht der Witz, der nach der Anlage des Buches nicht fehlen sollte. Sehr geschickt hat Wagner die Kanonform im 1. Akte verwendet: die beiden Helden des Spiels müssen geloben, fortan nichts miteinander zu tun haben zu wollen. Das Gelöbnis beginnt mit einem Kanon in der Sekunde und setzt sich später in einen Kanon im Einklang um. Der Zwang der scheltenden Mutter erreicht das freilich nicht gehaltene völlige Einverständnis der Beiden nach und nach.

Die Singstimmen sind nicht durchaus geschickt behandelt. Manchmal sucht Wagner (s. die Rolle der Trude) Lagen auf, die am wenigsten klingen. Da, wo die Melodik selbst etwas von dämonischer Färbung haben sollte, wie in der Partie des Hexenweibchens, sucht man vergeblich nach scharf charakterisierenden Zügen in ihr. In der Höllenszene ist viel gut Gelungenes, obgleich einiges nicht zum Einklang zwischen Musik und Bühnenvorgang gelangt. Farbe und Inhalt gibt grundsätzlich natürlich das Orchester. Und da ist nicht zu leugnen, daß es Wagner vermocht hat, sein Orchester lachen und locken, stampfen und hopsen, blitzern und glitzern, schmachten und schweben, rumoren und poltern zu lassen, daß es eine Art hat. Wagners witzige Ader zeigt sich an mancher grotesken Auf- und Untermalung im Orchester, bei der man aber auch einige Male noch derbere Striche wünschen möchte. Auch hat er verstanden, die Worte auf der Bühne trotz seinem Orchesterapparate verständlich zu halten. Das musikalisch Bedeutungsvollste hat Wagner wohl in die Zwischenspiele (und das lange Vorspiel) legen wollen, bedeutungsvoll in dem Sinne, daß er hier (wenigstens zum großen Teil) symphonische Musik hat bieten können, die sich aus sich selbst entfaltete. Allein das Interesse an ihr erlahmt gar bald, weil aus den Motiven in der Hauptsache doch nicht viel mehr als ein breites Hin- und Her- und Drumherum-Musizieren geworden ist und auch alles satztechnische Geschick, alle oft vertrackte Rhythmik und aller harmonische Aufwand über die Dürre der musikalischen Erfindung, der ausschlaggebenden Einfälle nicht hinweghelfen können. Wer die Lust verspürt, Reminiszenzenjägerei zu treiben, der wird im Hütchen allerlei Anlehnungen an R. Wagner, an Bruckner, d'Albert, Schumann, Schubert und andere, auch an das Volkslied finden und bemerken können, wie der Verfasser auch wohl aus einem längst bekannten rhythmischen Gefüge motivische Wendungen gewinnt. Das hat so lange verhältnismäßig wenig zu sagen, als sich aus dem Schon-Da-Gewesenen Neues bildet und entwickelt. Das aber habe ich vergeblich zu finden gehofft. S. Wagners offenkundiger Sinn für Bühnenwirksamkeit hat ihn seine Märchen in buntem und schon deshalb fesselndem Wechsel aneinanderreihen lassen. Könnte er sich dazu entschließen, die den Kernakt umschließenden Aufzüge und die über die toten Punkte der Verwandlungen hinwegzuhelfen bestimmten Zwischenspiele wesentlich zu kürzen, so würde der Arbeit ein Gefallen erwiesen. Ausführlich auf andere als die berührten Einzelheiten einzugehen, liegt keine Veranlassung vor.

Die Stuttgarter Uraufführung unter E. Bands musikalischer und Dr. L. Hörths szenischer Leitung war eine außerordentlich gute Leistung. Else Betz verkörperte das Katerlieschen in einer so liebenswürdigen und künstlerisch feinen Weise, daß sie kaum zu überbieten sein dürfte. G. Meader war ihr ein geschickter Partner als Frieder.

Prof. Dr. W. Nagel.

J. Zaiczek-Blankenau: „Ferdinand u. Luise“.

Text von August Koppits.

Stuttgart hat im Januar 1914 die Uraufführung dieses Werkes gesehen, das, ohne besonderen Erfolg in Deutschland, sonst die strikte, nicht einmal stets genügende Vorbedingung für den Einlaß in die Wiener Hofoper, nun doch in etwas veränderter Fassung in das Heiligtum am Opernring gelangt ist, allerdings ohne die offizielle Vordertreppe zu benützen, über die nicht Protegierte zu kommen — und gegangen zu werden pflegen. Trotzdem bleibt es erfreulich, daß endlich wieder einmal ein neuer Wiener zu Worte kommen konnte, wo man sonst nur für Wagner und Massenet zu haben ist. Volle drei Monate dauert nun diese Saison, die bisher nichts, aber auch nicht die kleinste sozusagen Neustudierung gebracht hat. Auch Herr Gregor redet sich wie ein geborener Wiener auf den bösen Krieg aus, ganz so, als wäre er im Frieden fleißiger gewesen. Aber das „Geschäft“ blüht. Wer keinen Vetter oder wenigstens — Diener in der Intendanz hat, bekommt überhaupt keine Karte, die erhöhten (und wie erhöhten!) Preise erhöhen nur die Stimmung, und die Kriegsgewinner werden bald ganz unter sich sein. Mag die Kunst nach Brot gehen, die Hofoper will mit — Butter versorgt sein . . .

Der Premierenerfolg der neuen Schiller-Oper, der zweiten unmittelbar nach Reiters „Tell“, der zweiten, die kein Meisterschuß ist, war über Erwarten freundlich. Das Publikum ließ sich die Kabale gefallen, während ihm die Liebe gefiel. Die „süße Puccini-Weis'“ hat hier ihre große, beinah italienisch begeisterte Gemeinde, und wer wäre bei einer Bohèmestimmung gerührter als der Philister? Die Kritik freilich war kritischer, in alter Wiener Gewohnheit vielleicht wieder mehr als nötig war.

Mit Recht gegenüber der Dichtung. Nicht weil Schiller geschützt werden müßte. Aber die Kabale des Originals ist in jedem Belang stärker als die Liebe, das politische Feuer glühender als das dichterische. Die Kabale gab, zusammengestrichen, und gerade bei Schillers stärksten Figuren, den Wurm, Lady und Präsidenten jämmerlich reduziert, nichts weiter her als ein paar anmutige Musikstücke, die eine nette Lustspielbegabung

enthüllen, wie die Ballszene des ersten Aktes, das zweite Zwischenspiel, das Menuett und den dramatischen Höhepunkt des zweiten Aktschlusses, den ganz allein Schiller trägt, ohne Koppits und ohne Zaiczek. Die Liebe dagegen, die, wie immer bei Schiller, hinter allem Ueberschwang der Worte etwas Fremdes und Kühles verbirgt, mußte zu richtigen Opernduetten voll sentimentaler Alltagsopernphrasen ausgeweitet werden, ein bißchen frei in der Poeterei.

Viel höher steht die Musik, der niemand Geschmack und Feinheit absprechen kann. Schillers Pathos fehlt freilich auch ihr, die große dramatische Gebärde, die Schlagkraft eines geborenen Theatralikers, der treibende Schwung einer über-heißen Empfindung. So versagen, rein musikalisch genommen, gerade die Höhepunkte der Bühnenwirkung. Aber die süße, oft süßliche Zartheit der sentimentalen Liebesszenen im zweiten Akte und die wirklich stimmungsvolle Sterbeszene sprechen für den Musiker und gewinnen den Hörer, der Süßigkeiten liebt und viel davon verträgt. So behält man im ganzen eine recht freundliche Erinnerung an diese blasse Luise Miller, die sich von allen Namensschwestern, vermutlich auch ihrer Verdischen Vorgängerin, darin unterscheidet, daß, seltsam genug, „Lui" immer auf einem Ton gesungen wird (wie in einem Hui), behält ein nicht minder freundliches Gedenken einer vortrefflichen Aufführung unter S c h a l k, mit den Meisterleistungen der entzückenden L e h m a n n als Luise, des prächtigen M a y r als Miller, des charaktervollen W e i d e m a n n als Präsident, der schönen, aus Stuttgart entführten F r a c e m a als Lady, denen Herr S c h m i e t e r als weniger kultivierter Sänger kein ganz ebenbürtiger Ferdinand war. Aber ich werde es doch niemals begreifen, daß dieser deutsche Jüngling in die plumpste aller Fallen gegangen ist, mit einem Kalb als Köder! Bei Schiller, wie bei Koppits. Dr. R u d o l f S t e p h a n H o f f m a n n.

... dumpf in der Ferne grollen die Kanonen.

So manch Geschoß drang in die Kirche ein,
Zerstörung herrscht, wo sonst der Friede wohnte,
Blut floß am Altar gleichwie Opferwein,
Doch Chor und Orgel das Geschick verschonte.
Da lockt es eines Tags ein Kriegerpaar,
Die Stätte der Verwüstung zu beschauen,
Die Sonne lacht herein so wunderklar,
Als bannte sie den Schrecken und das Grauen.
Sie steigen rasch den Treppengang empor,
Der eine läßt die Orgel sacht erklingen,
Der andre beugt zum Freund herab das Ohr,
Der nickt unmerklich. Und nun kommt ein Singen,
Gewaltig rauscht es durch den öden Raum,
Die Orgel mischt sich mit der Menschenstimme,
Verstohlne Neugier lauscht und atmet kaum:
So zürnend spricht der Herr in seinem Grimme.
Nun wieder lind, als murmelt leis der Bach,
Als singt die Mutter ihre Wiegenweise
Dem kleinen Liebling, der noch immer wach,
Erklingt der Ton, zart, schmeichlerisch und leise.
's ist Schuberts „Allmacht", die vorüberbraust,
Ein Zaubergruß aus hold verklärten Zonen,
In denen Schönheit wohnt, der Friede haust — — —
Dumpf in der Ferne grollen die Kanonen.

W a l t e r K a c h l e r (Berlin).

Musikbriefe

Darmstadt. (W e i n g a r t n e r s G e n e s i u s am Hoftheater zu Darmstadt.) Ist es zu fassen, daß diese Oper sich nur auf zwei Bühnen (in Köln und in Antwerpen) längere Zeit hielt, während sie an anderen Orten ein nur verhältnismäßig kurzes Dasein fristete? Das ist ein Werk, durchweht von reinem Idealismus, edel in der Sprache wie im musikalischen Ausdrucke, äußerlichem Effekte, wozu der Stoff leicht hätte verleiden können, abhold und von dramatisch schlichter Wirkung. Hier haben wir es mit einer Schöpfung zu tun, der eine vornehme Größe eigen, die, von Adelshauch umweht, zu den Kunstwerken gehört, die uns zu erbauen vermögen, in deren Gehalt etwas Läuterndes, Klärendes liegt. Und während andere moderne Werke mit einigen banalen Effekten ihren Weg über alle Bühnen nahmen und noch immer nehmen, ruhte diese Oper, zog sie sich zurück von den Zuschauern, die da zu jubeln vermochten, wenn krasse Realistik über ideales Sinnen hohnlächelte. Doch nun kam sie, entstand sie neu vor uns, und nun wird sie ein reifes Publikum finden, Anhänger und Freunde und wird leben. Die Oper, die 1890 entstand, in Berlin, Mannheim, Weimar, Leipzig, Prag, Köln, Antwerpen, Bremen und Karlsruhe aufgeführt wurde, kam zu uns, nachdem wir Weingartners neuere Opern (Kain und Abel, Dame Kobold) und symphonische und Kammermusikwerke schon kannten; wir schritten rückwärts, dem Ausgangspunkte seines Schaffens entgegen. Weingartner steht hier völlig unter dem Einflusse von Wagner und Liszt. Diese Strömung war sein eigenes Fahrwasser, in dieser Sphäre ist er heimisch. Was er als Textdichter und Tonschöpfer hier gibt, ist nahezu vollendet zu nennen. Er verwendet Motive, seine Melodien sind wie überall von wohltuender Natürlichkeit, die dramatischen Momente von nachhaltiger Wirkung, und alles Lyrische trägt den Stempel ungesuchter Eingebung. Einige Längen im 2. Akte (beim Spiel vor dem Kaiser) und im Eingangsgesange des Genesius im 3. Akte vermögen nicht die Gesamtwirkung zu schädigen. Daß Weingartner für den Liebesgesang zwischen Genesius und Pelagia gleiche Motive verwendet wie bei der Zwiesprache zwischen Genesius und Claudia, was Anstoß zur Annahme geben könnte, es sei nicht überall scharf charakterisiert, gibt Beweis davon, daß die Motive mehr Prägung von Geschehnissen als psychologische Analysen sein sollen. In diesem Werke seines frühen Schaffens verrät der Komponist noch keine durchdringende Eigenart, wandelt vielmehr in von andern eingeschlagenen Bahnen, aber er gibt uns als Melodiker solche Fülle an Schönheit, harmonisiert so edel und arbeitet mit solch anerkennenswertem Ernst, daß wir staunen müssen. Weingartner hat später andere Richtung eingeschlagen; vielleicht um nicht als unmodern zu gelten, hat er das Gewand seiner Werke nach modischer Art zugeschnitten. Ich schätze Weingartners immer liebenswürdige, immer anregende Musik auch der neuesten Werke, aber der Weingartner des Genesius steht mir höher; steckt in den neueren Werken viel Schätzenswertes und Einnehmendes, so ist der Genesius voll verehrungswürdiger und liebenswerter Züge. — Die Aufführung, die Hofrat Ottenheimers Leitung unterstand, war vortrefflich; an ihrem guten Gelingen haben die Träger der Hauptpartieen Joseph Mann (Genesius), Berta Schelper (Pelagia) und Johannes Bischoff (Diocletian) ihren Anteil. Weingartner wurde durch begeisterten Beifall und reiche Ehrungen gefeiert, sodaß sich der Erfolg der Aufführung zu einem außergewöhnlichen gestaltete. —r.

*

Elberfeld-Barmen. Das Konzertleben unserer alten, musikfreudigen Stadt nimmt auch im 4. Kriegswinter bisher ungestört den gewohnten Verlauf. Besonders rührige Tätigkeit entfaltete die von Prof. Buths in Vertretung für den erkrankten Dr. Haym geleitete Konzertgesellschaft. In schöner Toneinheit und sinngemäßer Abschattierung erklangen J. Haydns jugendfrische Schöpfung und J. Brahmsens stimmungsvolles Deutsches Requiem zu Ehren der gefallenen Helden. — Den Symphoniekonzerten des städtischen Orchesters war vertretungsweise der 1. Opernkapellmeister Hans Knappertsbusch ein umsichtiger, trefflicher Leiter. Außer Webers Oberon-Ouvertüre, Beethovens 5. Symphonie hörten wir als örtliche Neuheit H. Zöllners tragische Symphonie c moll Nr. 4 „Den Gefallenen in Ehrfurcht, den Kämpfenden in Dankbarkeit". Das an trefflich gelungenen Schilderungen von Stimmungen und Ereignissen reiche Werk hatte hier einen nachhaltigen Erfolg. — Regen Zuspruch finden die von der Elberfelder Konzertgesellschaft eingerichteten Künstlerabende, bieten sie doch Abwechslung mancherlei Art. Frau Wanda Landowska spielte meisterhaft auf dem Cembalo alte Meisterwerke von Händel, Bach, Rameau, Scarlatti. Das Kraus-Quartett machte uns mit Zilchers „Deutsches Liederspiel" bekannt, woraus einzelne Gesänge wie „Kinderkonzert — Wie's kommt, daß du so traurig bist — Der Abschied im Korbe — Der Schildwache Nachtlied" echte Perlen deutscher Lyrik sind. — An Stelle der früheren Kammermusiken von Frau E. Saatweber-Schlieper ist die „Gesellschaft für Kammermusik in Barmen-Elberfeld E. V." getreten, unter künstlerischer Leitung von Frau E. Saatweber-Schlieper und Dr. H. Haym. Das Wendling- und Bandler-Quartett bescherten uns durch Darbietung klassischer Werke reine, ungetrübte Genüsse. —

Solistenkonzerte fanden nur wenige statt. M. Kraus wurde in Liedern von Schubert, Schumann, Wolf und R. Strauß sehr gefeiert, während die aus der Bühnenhandlung herausgelösten Sachen von R. Wagner, vorgetragen durch H. Bosetti und H. Hensel weit weniger ansprachen. — B. Kothe versammelte an seinem Lautenabend eine große Zuhörerschar um sich. Die 14. Liedergabe brachte manch schöne Weise eigener Erfindung. Ueber tadellose Technik verfügte Sasena Bergdolt in Schuberts Wanderer-Fantasie, Sträßers D dur-Suite und Chopins b moll-Sonate Op. 35. — R. Schnaudt-Gerhardt und Else Gerhardt-Vogt gaben einen erfolgreichen Lieder- und Balladenabend. — Ein stimmungsvolles Bußtagskonzert veranstaltete der Deutsche Sängerkreis (Dirigent A. Pielken-Köln) mit Unterstützung des Frauenchors des Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereins, sowie von Mathilde Dreißen (Gesang, Klavier), Robert von der Linden (Bassist) und A. Schönmaker (Geige).

Den regsten Besuch hat das vom Intendanten Artur v. Gerlach geleitete Stadttheater aufzuweisen. Es ist eben durchaus nicht reines Kunstinteresse, welches die breite Masse scharenweise ins Theater treibt, das fast ständig ausverkauft ist. Der hohe Geldgewinn durch die Rüstungsindustrie treibt sehr viele in den sonst nicht gekannten Kunsttempel, um auch mit „dabei gewesen" zu sein, während aus finanziellen Gründen mancher wirkliche Kunstliebhaber jetzt auf die Oper mehr oder weniger verzichten muß. Was im allgemeinen der großen Menge jetzt geboten wird, ist das bekannte Alltägliche: bewährte Werke des In- und Auslandes (letztere in viel zu großer Zahl!). Von Ausgrabungen älterer Opern (z. B. Gluck!) und der Pflege der Neuzeit (Pfitzner!) ist bisher keine Rede gewesen. Was könnte heuer nicht alles an musikalischer Volkserziehung Gutes geleistet werden!

*

Wie in der Schwesterstadt Elberfeld nimmt auch in Barmen das Konzertleben ungestörten Fortgang. Anläßlich ihres 100jährigen Bestehens führte die Konzertgesellschaft (Dirigent Prof. Stronck) Max Bruchs Achilleus wohlgelungen auf. Zahlreiche Aufführungen zeitigte das

Reformations-Jubiläum, die gediegenste der Bach-Verein (Dirigentin Organistin E. Potz). Das Motto „Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum, er wird wachsen wie ein Ceder auf Libanon“ wurde durch eine stil- und gehaltvolle, 11teilige Vortragsfolge mit Sachen von M. Luther (Non moriar sed vivam), J. Walther, R. Hauff, H. L. Haßler und S. Bach vokaliter und instrumentaliter veranschaulicht und erläutert. Lange vor der Aufführung war die herrliche alte Wupperfelder Kirche bis auf den letzten Stehplatz besetzt. Der beste Beweis, wie stark das Verlangen im Volke nach guter, geistlicher Musik ist, wie sie hier ständig geboten wird. — Die A. Siewertsche Musikschule führte 4 Bach-Kantaten, darunter „Ein feste Burg ist unser Gott“, auf. Leider entspricht das Können hier nicht dem Wollen, da das Chormaterial so hoch gestellten Anforderungen nicht genügt. — Das von A. Siewert am 31. Oktober und 4. November veranstaltete Turmblasen verdient Nachahmung. Folgende Sachen wurden zu Gehör gebracht: J. Pezel, 2 Sonaten zu 5 Stimmen (2 Trompeten, 3 Posaunen); H. L. Haßler „Ein feste Burg ist unser Gott“, 4stimmig fugenweise bearbeitet; G. Reiche: Quatricium I F dur mit 1 Kornett und 3 Trombonen; F. Schneider, Turmsonate IV C dur für 2 Trompeten und 3 Posaunen. — Voller Anregung sind die volkstümlichen Musikabende des Ausschusses für volkstümliche Vorträge. Auf einem derselben spielte Frau E. Saatweber-Schlieper und A. Kropholler-Bremen die Sonaten für Cello und Klavier von Beethoven und Brahms; Frau Klimmerboom-Federspiel sang Lieder von Brahms, Wolf, Strauß mit Wärme und Empfindung. — Ganz in den Dienst der Musikkultur stellen sich die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters (Kapellmeister A. Höhne), welche öfters Werke bringen, die häufiger gespielt werden sollten: Schuberts prachtvolle C dur-Symphonie, Mozarts g moll-Symphonie u. a. Die Vereinigung der Kammermusikfreunde in Barmen bringt in meist guter Ausführung das Beste aus älterer und neuerer Literatur: Schumanns Klavierquartett C dur Op. 47, das Klaviertrio D dur Op. 5 von Wolf-Ferrari u. a.

Wie in Elberfeld erfreut sich auch in Barmen das Neue Stadttheater, künstlerisch von Dr. Fischer geleitet, eines überaus guten Besuches, wie man ihn in Friedenszeiten hier nicht gekannt hat. Der Spielplan zeigt das gewohnte Gesicht. Auch hier ist zu beklagen, daß man die Ausgrabung wertvoller älterer Schätze wie die Beachtung gediegener Erzeugnisse zeitgenössischer Meister zum Schaden der Kunst und einer kulturellen Erziehung unseres musikbegabten Volkes versäumt. H. Oehlerking.

*

Kassel. Auch im vierten Kriegsjahr hat die Musizierfreudigkeit nicht nachgelassen; ebensowenig die Neigung des Publikums, sich durch den Genuß guter Musik über die Schwere der Zeit hinausheben zu lassen. In der Voraussetzung, daß die kältesten Monate des Kohlenmangels wegen die Veranstaltung von Konzerten erschweren würden, setzten die musikalischen Darbietungen früher als in anderen Jahren ein. Als eine der ersten erschien Julia Culp, die vornehme Liedersängerin, die aus Schuberts und Brahms' Liedern manch seltene Perle ans Licht zog. Ihr herrlicher Alt hat an samtartiger Weichheit nicht verloren, der Vortrag dagegen an Reife noch gewonnen. Durchgeistigte Auffassung und unendlich feines Ausschöpfen der Stimmung jedes Liedes sind auch die Merkmale des hervorragenden Münchener Kammersängers Friedrich Brodersen, welcher mit Gesängen von Schumann, Schubert und Rich. Trunk, eines auf R. Straußschen Bahnen wandelnden Vertoners, tiefen Eindruck hinterließ. Mehr äußerlich glänzend wirkte der Heldentenor Walter Kirchhoff. Die Ausdruckskraft seines sieghaften Organs und der hinreißende Schwung im Vortrag entfaltete sich besonders in einer Arie des „Judas Makkabäus“. Auch seine Auswahl aus H. Wolf lag ihm gut; dagegen fand er für die Lyrik von Brahms nicht den rechten Ton. Eine sehr sympathische Erscheinung lernte man in Birgit Engel kennen. Welch feine Stimmkultur weist dieser zarte, süße Sopran auf! Alles in diesem Gesang ist Seele, Anmut, Poesie. Mit der Berliner Sängerin konzertierte Arnold Földesy, der wieder durch meisterhafte Beherrschung des Cellos und temperamentvolle Wiedergabe in Rubinsteins D dur-Sonate und Volkmanns a moll-Konzert imponierte. Ein außerordentlicher gewandter, feinfühliger Begleiter stand ihm in Hofkapellmeister Laugs zur Seite. Einen schönen Erfolg ersang sich eine einheimische junge Altistin Adele El. Gotthelft, deren vortrefflich gebildetes klangvolles Organ ebenso ansprach, als ihre künstlerisch intelligente Vortragsweise. Recht vorteilhaft führte sich mit einem Liederabend Else Hildebrand ein, eine junge Sängerin mit weicher, lieblicher Stimme und einer ausgesprochenen Begabung für Gesänge sinnigen, anmutigen, heiteren Charakters. Klavierabende fanden bisher merkwürdig wenig statt. Als bedeutendste ihres Instruments erschien bis jetzt Alice Ripper. An rassigem Temperament und großzügiger Gestaltungskraft erinnert ihr Spiel an das der unvergeßlichen Carreno; zumal ihre Wiedergabe von Liszts Dante-Sonate war nach Auffassung und technischem Können meisterhaft. Von Geigern ließen sich Burmester mit dem Beethoven-Konzert, Brahms' köstlicher A dur-Sonate und einer Reihe seiner mit unnachahmlicher Feinheit gespielten „Kleinen Stücke alter Meister“ hören. Virtuose Technik zeichnete das feinmusikalische Spiel des böhmischen Geigers Leopold Premyslav aus. Ein verdienstlich Werk vollbrachte die „Musikgruppe“, indem sie an drei Abenden eine Wanderung durch die deutsche Hausmusik verschiedener Jahrhunderte unternahm und dabei auch manchen weniger bekannten Meister berücksichtigte. Von Choraufführungen sind zu nennen das Bach-Konzert des Oratorienvereins. Es brachte unter der erprobten Leitung von Musikdirektor K. Hallwachs drei Kantaten, unter ihnen die Reformationskantate „Ein' feste Burg“, zu feinausgearbeiteter, ausdrucksvoller Wiedergabe. Der Philharmonische Chor unter Dr. W. Pauli tritt gern für Liszt ein. Am Bußtag sang er dessen „Graner Festmesse“, die neben manchen mehr äußerlich wirkenden Abschnitten doch sehr viel schöne und ergreifende Teile enthält. Der Chor erfaßte seine besonders rhythmisch schwierige Aufgabe mit großer Sicherheit; auch das Solistenquartett befriedigte sehr. — Den ersten Platz in unserem Musikleben nehmen stets die Konzerte der Kgl. Kapelle ein. Sie bieten überdies zurzeit die einzige Möglichkeit, Orchesterwerke zu hören; die Veröffentlichung ihrer Vortragsordnung wird deshalb von allen Musikfreunden immer mit Spannung erwartet. Von Symphonien hörte man bisher R. Schumanns lebensfrische B dur. Kapellmeister Laugs' temperamentvolle Leitung brachte die bewegten Sätze mit rhythmischem Schwung, das Larghetto voll Beseelung heraus. Packend gestaltete sich die großartige Wiedergabe von H. Wolfs farbenglühender Tondichtung „Penthesilea“, die für Kassel noch Neuheit war. Im zweiten Konzert spielte man die F dur-Symphonie von H. Goetz. Der Komponist der „Widerspenstigen Zähmung“ ist gewiß keiner von den ganz Großen; aber seine Musik ist so kerngesund, lebensvoll und fesselnd in der thematischen Erfindung, daß die fein ausgeglichene Ausführung wahrhaft herzerfrischend wirkte. Nicht so leicht erschließt sich dem Verständnis die am dritten Abend gespielte Zweite Symphonie des Kölner Musikprofessors Ewald Sträßer. Es ist keine alltägliche Sprache, welche der rheinische Tondichter redet. Groß ist er in der meisterhaften Verarbeitung des thematischen Materials und in der logischen Entwickelung der Gedanken. Die ernste, oft herbe Stimmung dieses Werkes fand ein Gegengewicht in der am Schlusse gespielten Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“ von Herm. Wetzler. In Instrumentation und Rhythmik trägt das humorvolle, launige Tonstück echten Lustspielcharakter. Als Solisten wirkten in den eben erwähnten Konzerten Artur Schnabel, der sich mit dem Klavierkonzert D moll wieder als geistvoller Brahms-Spieler erwies, ferner Celeste Chop-Groenefeld. Sie konnte in Konzerten von H. Kaun und F. Liszt eine reife Künstlerschaft betätigen. Prof. Grützmacher spielte mit großem, edlen Gesangston das musikalisch reiche Cellokonzert von A. Dvorak; etwas mehr Temperament hätte man seinem technisch vollendeten Spiel immerhin gewünscht. Besonderes Interesse erweckte Kammersänger Alfred Kase (Leipzig), der an unserer Hofbühne seine erfolgreiche Laufbahn begann. Sein metallreicher, klangedler Bariton fand in der mit lebhafter Schilderung gesungenen Erzählung Dietrichs aus Pfitzners „Der arme Heinrich“ (in Dichtung und Musik stark an Tannhäusers Romerzählung erinnernd) und im „Archibald Douglas“ — von H. Kaun wirkungsvoll instrumentiert — dankbare Aufgaben. Ausgezeichnet war auch die Gesangsleistung von Anna Kämpfert in der lieblichen Mozartmotette „Exultate, jubilate“. — Was die Tätigkeit der Oper anbelangt, so hat sie sich bis jetzt auf Neuaufführungen nicht erstreckt. Es gab aber im Rahmen des landläufigen Spielplans anerkennenswert gute Vorstellungen; besonders für die Spieloper stehen jetzt erfreulicherweise treffliche Kräfte zur Verfügung, von denen der ausgezeichnete lyrische Tenor Fr. Windgassen, der humorvolle Baßbuffo Stern, der seine Rollen scharf charakterisierende Bariton K. Groß (ein lebensprühender Figaro im „Barbier“) und die in Spiel und Gesang gleich treffliche Soubrette Frl. Merkel zu nennen sind. Auch das neueingetretene Frl. V. Schadow verspricht viel Gutes für die Zukunft. In allen Künsten des Ziergesanges wohl beschlagen, weiß sie in ausgesprochenen Koloraturpartien durch Grazie und Feinheit zu erfreuen; es fehlt ihrem Gesang aber oft noch die Seele, was man besonders bei ihrer Susanne in „Figaros Hochzeit“ empfand. Im Fach des Heldentenors ist W. Kanzow jetzt Alleinherrscher. Fehlt ihm für schwere Heldenpartien wie z. B. Siegfried auch die stimmliche Wucht, so versteht er doch, sein klangvolles Organ sicher zu verwenden und interessiert fast immer durch die wohldurchdachte Auffassung seiner Rollen. Frl. H. Schulz ist jetzt in alle erste Rollen der Altistin eingerückt. Sie besitzt ein machtvolles, warmleuchtendes Organ, wenn auch nicht das leidenschaftliche Temperament ihrer Vorgängerin Frau Herper — und das ist gerade für viele Altpartien erforderlich. — Einer Neueinstudierung gleich kam die von Regisseur Beyer mit erlesenem Geschmack inszenierte Aufführung vom „Rosenkavalier“. Die schillernde, glänzende Straußische Tonsprache fand unter Laugs' Leitung eine oft faszinierende Wiedergabe. Hervorragende Leistungen boten Frau v. d. Osten (Oktavian) und Frl. Kopp (Marschallin), während Stern den „Ochs“ doch gar zu derb hinstellte. — Das Theater war noch nie zuvor so stark besucht als jetzt; Oper und Operette sind auch bei erhöhten Preisen fast stets ausverkauft. Man darf daraus aber nicht schließen, daß nur die „Lieb' zur Kunst“ dies bewirke; es wird eben in vielen Kreisen weit mehr Geld als früher verdient. Daß Stücke wie „Fahrende Musikanten“ und „Dreimäderlhaus“ am meisten „ziehen“, ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache.

Th. Iber.

*

Weimar. Unsere Hofbühne, die im September wieder ihre Pforten geöffnet hatte, scheint auch das vierte Kriegsjahr glänzend überstehen zu sollen. Bot auch der Spielplan bis jetzt weder Neues, noch Ueberraschendes, so muß doch zugestanden werden, daß die Intendanz alles aufbietet, um denselben so abwechslungsreich als möglich zu gestalten. Für den in den Ruhestand versetzten Heinrich Zeller, dessen Verdienste als Heldentenor um das Weimarer Hoftheater nicht vergessen werden sollen, entschied man sich für Paul Verheyen vom Essener Stadttheater, dessen sympathisches stimmliches Material zu den besten Hoffnungen berechtigt, zumal derselbe über eine bei Sängern nicht zu oft anzutreffende schauspielerische Begabung verfügt, die allen seinen Darstellungen den Stempel wohltuender Natürlichkeit und Reife geben. Daß der Sänger noch sehr an sich selbst arbeitet, kann als ein Beweis seiner Intelligenz gelten. Einen gleich guten Griff hat man mit der neuangestellten Koloratursängerin Frl. Rosa Hjorth getan. Die Dame hat etwas Richtiges gelernt und verfügt daher über eine durchaus zuverlässige Technik; ihre Koloraturen erfreuen durch Klarheit und Sicherheit. — In den bis jetzt

stattgehabten Konzerten der Hofkapelle unter Peter Raabes Leitung gab es manches Schöne und Interessante; eine der wertvollsten Gaben war die D dur-Suite von Bach. Als Solisten hörte man — natürlich getrennt — Felix Berber und Frida Cramer (Violine). Ersterer gab selbstverständlich reife Kunst und letztere bestätigte das gute Urteil in Bruchs g moll-Konzert, das man von ihr aus dem früheren Vortrag des Beethoven-Konzertes gewonnen hatte, wenn auch zugegeben werden muß, daß ihre diesjährige Darbietung reichlich weichlich schien. Als Neuheit kam eine symphonische Dichtung von Fritz Theil zur Aufführung, die indessen infolge der ununterbrochenen, durch keinen Ruhepunkt abgelösten Häufung der Mittel bei jeglichem Fehlen von Licht und Schatten keinen Genuß aufkommen ließ. Daß solides kontrapunktisches Können und viel Ernst in dem Werk steckt, soll nicht verschwiegen werden. In den alljährlich von der Konzertleitung Buchmann in Szene gesetzten Konzerten erschienen als stets gern gehörte Gäste u. a. Paul Schmedes (Wien) und Dr. Waldemar Staegemann aus Dresden, der nebst Arien und Liedern von Hugo Wolf unter Begleitung des Unterzeichneten fein abgestimmte ernste Gesänge von Paul Gräner sang und zum erstenmal in Weimar erschien mit Frl. Sarsen auch der Kammersänger Alfred Kase aus Leipzig, der durch seine bestrickend schöne und ausgiebige Stimme sich die Herzen der Zuhörer im Sturm eroberte, so daß man seinem angekündigten zweiten Abend mit Interesse entgegensieht. Zu alljährlichen Konzerten tut sich die Pianistin Kroeber-Asche mit den bekannten Mitgliedern des Gewandhausquartetts zusammen, um Werke der Kammermusik zu Gehör zu bringen; auch diese Abende begegnen starkem Interesse. Viele Konzerte stehen uns noch bevor, von denen dann später die Rede sein soll. Wie alle Institute, so hat auch die Großh. Musikschule unter den Verhältnissen, die der unglückselige Krieg geschaffen, zu leiden. Der Besuch ist indessen ein sehr guter und unter der sehr zielbewußten Leitung ihres Direktors Prof. Bruno Hinze-Reinhold und unter Mitwirkung hervorragender Künstler als Lehrkräfte macht sich ein sehr bedeutender Aufschwung, den Traditionen der Schule würdig, bemerkbar. Gustav Lewin.

Kunst und Künstler

— Unser langjähriger Mitarbeiter, der Kgl. Musikdirektor Matth. Koch in Stuttgart, konnte am 11. Dezember auf eine 25jährige Tätigkeit als Organist an der Friedenskirche zurücksehen. Koch genießt den Ruf, einer der besten unter den schwäbischen Kirchenkomponisten zu sein. Orgelsonaten, Motetten, Chorwerke u. a. hat uns seine fleißige Hand geschenkt, die auch die Orgel in vortrefflicher Weise meistert. Eine große Zahl von Schülern dankt Koch ihre gründliche Ausbildung.

— Der Kgl. Kirchenchordirektor Fr. Xav. Graßl (Landshut i. B.) trat am 1. Oktober nach 44jähriger Tätigkeit in den Ruhestand. Unter seiner Führung gelangte der Domkirchenchor von St. Martin zu einer hohen künstlerischen Blüte. Graßl brachte in größter Schaffensfreudigkeit die Ideen des Reformators der katholischen Kirchenmusik Dr. Fr. Witt zur rechten Durchführung, auch alle bedeutenden Kirchenkomponisten der Neuzeit verdankten ihm oftmals die Erstaufführung ihrer Chorwerke. Unter seiner Leitung wurde für den Dom St. Martin eine der schönsten und größten Orgeln Bayerns erbaut.

— Am 3. Januar wird der Kgl. Kammersänger Karl Perron in Dresden 60 Jahre alt. 1858 zu Frankenthal (Pfalz) geboren, war er Schüler von Hey und Stockhausen und widmete sich 1880—1884 dem Konzertgesange. 1884—91 betätigte er sich am Leipziger Stadttheater mit großem Erfolge, 1891—1913 war er ohne Unterbrechung Mitglied der Dresdener Hofoper. Seit 1896 ist er auch in Bayreuth als Wotan und Amfortas hochgeschätzt; von 1913 ab wirkt er nur noch zeitweise als Gast an größeren Bühnen. H. M.

— Unser geschätzter Mitarbeiter Dr. Leopold Hirschberg in Berlin beging am 6. Dezember seinen 50. Geburtstag.

— Dr. August Bassermann, Generalintendant des Karlsruher Hoftheaters, ist am 4. Dezember 70 Jahre alt geworden.

— Margarete Siems wird im nächsten Jahre die Dresdener Hofoper, die Stätte ihrer bisherigen großen und erfolgreichen künstlerischen Wirksamkeit verlassen, in deutschen und auswärtigen Opern gastieren und in Berlin eine Gesangsschule eröffnen. Der Weggang der Künstlerin von Dresden hängt mit einer durch die Generalintendanz beabsichtigten Gehaltsverminderung zusammen, die übrigens auch anderen Mitgliedern der Dresdener Hofoper zugedacht sein soll. Die ganze Frage bedarf nach der prinzipiellen Seite hin gelegentlicher Erörterung.

— Klaus Pringsheim, Oberspielleiter der Oper am Bremer Stadttheater, ist an das Deutsche National-Theater in Berlin, dessen Eröffnung im Herbst 1918 erfolgen soll, als erster Kapellmeister und Leiter der musikalischen Abteilung berufen worden.

— Arnold Mendelssohns (Darmstadt) Schaffen galt ein Gesellschaftsabend des Frankfurter Tonkünstlervereins. Walter Rehberg (Mannheim) spielte eine Klaviersonate (Op. 66), bei der Duo-Sonate (Op. 71) wirkte Ad. Schiering (Darmstadt) mit. Else Schneider-Wilma sang Lieder des gefeierten Tondichters.

— Walter Fischer, der Organist der Hof- und Domkirche in Berlin, ist auch zum Organisten des Philharmonischen Orchesters als Nachfolger Bernhard Irrgangs gewählt worden.

— Max Bruch, der demnächst 80 Jahre alt wird, ist mit der Niederschrift seiner Lebenserinnerungen beschäftigt.

— Kapellmeister Kuno Stierlin in Münster vollendete eine dreiaktige Musiktragödie „Venus Madonna". Der Text stammt von Ferdinand Jansen (Berlin).

— Heinz Thiessen (Berlin) hat ein Septett für Streicher, Flöte, Klarinette und Horn beendet.

— Julia Culp und Konr. V. Boos ist der bulgarische Rote-Kreuz-Orden, Maria M. v. Goetz das österreichisch-ungarische Ehrenzeichen vom Roten Kreuz verliehen worden.

— Margarete Pfahl, Schülerin Dr. O. Daniels, wurde nach ihrer Volontärzeit an der Berliner Hofoper für das Hoftheater in Schwerin als 1. Koloratursängerin verpflichtet.

— L. Rüth wurde neuerdings für einige Beethoven- und Brahms-Abende in Kopenhagen gewonnen, denen sich ein Wagner-Bruckner-Konzert in Malmö und Gothenburg anschließen soll. Solisten sind Frau Cahier und Ign. Friedmann.

— An die sehr geschätzte bayerische Geigenkünstlerin und Leiterin der Beethoven-Schule Kathinka Stephania Graßl in Braunschweig ist von der Bildungszentrale Brüssel-N. die Einladung zu einer größeren Konzertreise an der Westfront ergangen.

— Eugen Imhoff wurde als Kapellmeister dem Stadttheater in Saarbrücken verpflichtet und hat seine Tätigkeit mit der erfolgreichen Aufführung von Offenbachs „Schöner Helena" begonnen.

— Frederik Lamond ist Nachfolger W. Andriessens als Leiter der Meisterklasse für Klavierspiel im Kgl. Konservatorium im Haag geworden.

— Hans Pfitzner hat die bekannte Münchener Klaviervirtuosin Erika v. Binzer als erste Klavierlehrerin für das städtische Konservatorium in Straßburg gewonnen.

— Prof. Udel in Wien, den Führer des nach ihm benannten, weltberühmt gewordenen Vokalquartettes, hat ein hartes Geschick betroffen. Der nahezu Achtundsiebzigjährige lebt, fast erblindet, in den dürftigsten Verhältnissen. Dr. Weißkirchner, der Wiener Oberbürgermeister, hat die Regelung der Frage einer Ehrenjahresrente für den Künstler in die Hand genommen. In Deutschland werden sich Tausende der frohgemuten Kunst Udels und seiner Genossen gerne erinnern. Die Schriftleitung der N. M.-Ztg. ist gerne bereit, Ehrengaben für den Sänger in seine Hand gelangen zu lassen.

— Kgl. Musikdirektor Fritz Lubrich (Sagan) hat am 15. Dezember sein 156. Konzert im Musikverein geleitet. Es brachte u. a. das Chorwerk von E. Derck „Die Geister der Heimat" zu erfolgreicher Wiedergabe.

— Dr. K. R. Mengelberg, ein Neffe des Amsterdamer Dirigenten, hat in seiner Heimatstadt Krefeld in einem Abend der dortigen Kammerkonzerte mit eigenen Kompositionen schöne Erfolge erzielt. Das Ehepaar van Hoogstraten-Elly Ney spielte eine Suite in g moll Op. 3 für Violine und Klavier, Frau Tilly Mengelberg (Amsterdam) brachte sieben Lieder aus Op. 1 und 2 zu Gehör.

— Franz Mikorey (Dessau) leitete im Dezember Festvorstellungen von Richard Wagners Tristan in Lille.

— Erfreulicherweise wird Walter Niemanns reizvolle „Rheinische Nachtmusik" (Op. 35) öfter zu Gehör gebracht. Auch Mikorey hat das liebenswürdige und feine Divertimento in Dessau mit großem Erfolge aufgeführt.

— Friedl Leopold, die bekannte Liedersängerin zur Laute, hat das Verdienstkreuz für Kriegshilfe erhalten.

— Lola Beeth wurde für ihre uneigennützige künstlerische Tätigkeit im Dienste der Kriegswohlfahrtspflege mit der Roten-Kreuz-Medaille belohnt.

— Der Pianist Prof. Ed. Bach in München hat die Oldenburgische Große Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Musikdirektor Willy Lorent aus Köln erhielt das Verdienstkreuz für Kriegshilfe.

— Dem Kgl. Konzertmeister Robert Zeiler wurde der Professortitel verliehen.

— Elisabeth van Endert ist durch Verleihung des türkischen Silbernen Halbmondes geehrt worden.

— Käte Neugebauer-Ravoth hat die österreichische Silberne Ehrenmedaille vom Roten Kreuz erhalten.

— In Wien wurde eine neue Trio-Vereinigung der Herren Rothschild (Geige), Eisenberger (Klavier) und Walter (Violoncello) begründet.

— Jan Kubelik hat sich dauernd in Wien niedergelassen, um sich ganz der Komposition und seiner Konzerttätigkeit zu widmen.

— Hans Baterhaus hat mit den Damen M. Weidele und Meyer-Verena sowie dem Tenoristen J. Hürlimann in Zürich ein Vokalquartett ins Leben gerufen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Aus Hamburg wird der Tod Ottokar Kopeckys gemeldet. Der oft anerkannte Geiger wurde am 29. April 1850 zu Chotebor i. B. geboren, besuchte das Prager Konservatorium und wirkte zuletzt als Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft und als Lehrer am Konservatorium in Hamburg. Kopecky war Geigenlehrer des deutschen Kronprinzen und des Prinzen Adalbert von Preußen in Plön.

— Kapellmeister Otto Klausner vom Stadttheater in Stettin hat seinem Leben selbst das Ende gesetzt.

— Aus Paris wird der Tod Ernest Fanellis gemeldet, eines in Deutschland wohl ganz unbekannt gebliebenen Komponisten, der sich der Förderung Gabriel Piernés erfreuen durfte.

Erst- und Neuaufführungen

— H. Pfitzners Oper „Christelflein“ hatte bei ihrer ersten Wiedergabe durch die Kgl. Oper in Dresden einen starken Erfolg.

— In Würzburg brachte es das Musikdrama „Die Pußta-Nachtigall“, Musik von Albert Mattausch-Racoczy, Text von Ernst Heinrich Bethge, bei seiner Uraufführung zu einem Achtungserfolge. Die Musik hat Puccini-d'Albertschen Anstrich.

— Alexandrine Rossis Märchen „Tannkönig“ mit der ursprünglich zu einem Tanzspiele E. Hohbeins gehörenden, von Dr. Lothar Jansen (Straßburg) überarbeiteten Musik Fr. v. Flotows hatte bei seiner Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater starken Erfolg.

— E. Anders' „Venetia“ wurde in Düsseldorf mit rauschendem Beifall aufgenommen.

— Die Oper Schahrazade von B. Sekles ist von den Hoftheatern in Stuttgart und München, vom Opernhause in Frankfurt a. M. und von den Stadttheatern in Nürnberg und Düsseldorf zur Aufführung erworben worden.

— In Dortmund wurde u. a. ein Konzert für Violoncello und Orchester (Op. 59) von Oskar Brückner unter Hüttner zur Aufführung gebracht. Der Solist des Abends war der Wiesbadener Komponist selbst. Dem Konzert wird reiche, vornehme Melodik und geistreiche Arbeit nachgerühmt.

— Fritz Theils symphonische Dichtung „Sieg des Lebens“ kam in Wiesbaden zur Uraufführung.

— In den beiden letzten Symphoniekonzerten der Münchener Musikalischen Akademie (Kgl. Hoforchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Bruno Walter) wurden Karl Ehrenbergs dreisätzige Orchestersuite (Bei Sonnenuntergang — Im Zwielicht — In tiefer Nacht) und Max Trapps Sinfonia giocosa zum ersten Male aufgeführt. Den anwesenden Komponisten war ein sehr freundlicher Erfolg beschieden. — Ernst Rudorffs Symphonie in h moll (Op. 50) hat Alfred v. Pauer-Budahegy mit dem Neuen Konzertorchester zur ersten Münchener Aufführung gebracht. — Mit einem Streichquintett in c moll (Op. 10) und einem Quartett in a moll (Op. 16) machte sich in München der Komponist Max Butting bekannt. Die genannten Werke wurden vom Hösl-Quartett unter Mitwirkung von Kammermusiker Christian Döbereiner gespielt. Ein kleiner Kreis von Zuhörern spendete Beifall. R. W.

— In Aschaffenburg brachte das Moellendorff-Streichquartett das f moll-Quartett von Frank Limbert (Hanau) zur erfolgreichen ersten Wiedergabe.

— Ein Klaviertrio in A dur von Rich. Arnheim kam nach der Handschrift durch Er. v. Binzer, Steiner-Rothstein und Zeidler (Berlin) im Musiksaale B. Roth in Dresden zur Uraufführung.

— Gebet, geistliches Lied mit Violine und Orgel von Georg Blum aus Nürnberg, kam in der Lorenzerkirche daselbst durch Johanna Dietz zur erfolgreichen Uraufführung.

— In Wien hob der Wiener Männergesangverein unter Viktor Keldorfer den wuchtigen „Schlachtgesang“ für Männerchor und großes Orchester von August Brunetti-Pisano und in Linz der Sängerbund „Frohsinn“ den „Treuruf“ für gemischten Chor mit Orchester desselben Tondichters mit durchschlagendem Erfolg aus der Taufe.

— Ein Streichquartett in f moll von R. Wetz (Erfurt) soll demnächst durch das Wollgandt-Quartett in Leipzig zur ersten Wiedergabe kommen.

— In Konzerten des Orchesters Colonne-Lamoureux in Paris kamen eine symphonische Dichtung „Le Reposoir des amants“ von Gabriel Grovlez und die Ballettsätze „Médailles antiques“ von Gaubert neben Chaussons Symphonie in b moll zur Erstaufführung.

— In Paris wurden eine Sonate von Fernand Halphen, vier Gesänge von Alberic Magnard und ein Klavierquartett von Pierre Menu, einem noch wenig bekannten jungen Komponisten, in einer Matinee des Comité Franco-Américain gespielt.

— In Buenos-Aires hatte „L'Etranger“, Vincent d' Indys neueste Oper, großen Erfolg.

Vermischte Nachrichten

— In Königsberg i. Pr. wurde eine Ortsgruppe des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller ins Leben gerufen.

— Waldemar Meyer, der derzeitige Vorsitzende im „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands“, hat eine Eingabe an den Minister v. Breitenbach gerichtet, in der er im Hinblick auf den außerordentlich hohen Zuschlag zu den Fahrkarten bittet, den Mitgliedern des Verbandes für ihre Kunstreisen eine Ermäßigung des Fahrpreises zu gewähren. Die Angelegenheit hat zwei Seiten. Wir kommen vielleicht darauf zurück.

— Das Fürstliche Konservatorium für Musik, Theater und Redekunst in Detmold unter dem Protektorate des Fürsten zur Lippe erfreut sich, dank der zielbewußten Leitung und der hervorragenden Organisation des Direktors Georg Bruns, des regsten Interesses aller Kreise. Es konnte in der Zeit seines einjährigen Bestehens bereits der 187. Schüler eingetragen werden. Dem Kunstinstitut ist ein Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -lehrerinnen, auch für Schulgesang, angegliedert. Weitere Abteilungen bilden die Hochschule für Oper und Schauspiel und die Detmolder Sprachlehranstalt.

— In der Zeit der Mozart-Renaissance, die in den letzten Jahren des Meisters Werke immer häufiger zum Gegenstand von Inszenierungsproblemen und ästhetischen Diskussionen gemacht hat, ließ die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände innerhalb der von Dr. Karl Heine und Franz Grätzer geleiteten Theater-Fachzeitschrift „Die Szene“ ein Don-Juan-Sonderheft erscheinen, das eine Anzahl überaus bemerkenswerter Aufsätze über Don-Juan-Bearbeitungen, über Volksbühnendarstellung des Werks und außerdem über seine Schicksale u. a. von A. Merbach, L. Sachse, O. Ehrhard und E. Kilian enthält.

— Das Chemnitzer Stadttheater hat es unter seinem die Gegenwart wie kein zweiter verstehenden Direktor Tauber fertiggebracht, eine französische Woche mit Massenets „Gaukler“, „Carmen“ und der unvergleichlichen „Mignon“ herauszubringen. Carmen ein-, die beiden anderen Opern zweimal. Den minderwertigen Berlioz ließ Herr Tauber beiseite. Ist denn in der Chemnitzer Stadtverwaltung kein Mensch, der gegen ein solch skandalöses Beginnen auftritt? Oder ist das Theater als reines Geschäftsunternehmen dem ehrenwerten Herrn Tauber überantwortet worden?

— Der Chorverein Cantate (Leitung Prof. Egidi) hat mit Unterstützung des Organisten A. W. Leupold aus Anlaß der Reformations-Jahrhundertfeier Bachs Kantaten „Ich hatte viel Bekümmernis“ und „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“ in drei Kirchen Groß-Berlins zur Aufführung gebracht. Die Soli vertraten Frau Fischer-Lattermann, Frau Leupold-Igel, Frau Seeger, die Herren Döring, Harzen-Müller. Das Orchester war aus Studierenden der Kgl. Hochschule und Kgl. Kammermusikern gebildet. In Verbindung mit Predigt und Gemeindegesang übten die Aufführungen einen nachhaltigen Eindruck aus und erweckten der Bach-Bewegung innerhalb der Kirche neue Anhänger.

— Auf Anregung des Armeeoberkommandos unternimmt die Koburger Hofoper eine Gastspielreise nach Konstantinopel, wo sie vom 15. Januar bis 28. Februar 1918 im Wintertheater dem verbündeten türkischen Volke deutsche Kunst bieten wird. Da die Bühne nur 7 m breit ist, werden an neueren Opernwerken nur „Salome“ und „Tiefland“ gegeben, außerdem enthält der Spielplan Opern Mozarts, Verdis, Lortzings, sowie einige Operetten. Außer der täglichen Abendvorstellung werden auch Morgenvorstellungen gegeben, um strenggläubigen Frauen den Theaterbesuch zu ermöglichen. Gastspiele namhafter deutscher Künstler werden die Koburger Solisten unterstützen. Die Reise erfolgt im Sonderzug. Auf dem Rückwege findet ein Wagner-Abend in Sofia statt, wo die Koburger Hofoper einem gekrönten Mitgliede ihres Fürstenhauses huldigen wird, dem Zaren Ferdinand. L.

— Die Kaiserl. Osmanische Palastkapelle wird im Januar in Berlin Konzerte zum Besten des Roten Kreuzes veranstalten.

— Das Singspiel Fahrende Musikanten ist von den Verfassern Hans Gaus und Johannes Doebber zum Teil umgearbeitet worden. Das Karlsruher Hoftheater wird das Stück in der neuen Fassung herausbringen. Ist es denn noch immer nicht genug des grausamen Spieles mit derlei Arbeiten? Keine ernst zu nehmende Stimme, die für sie eintritt, und ein Theater vom Range des Karlsruher Hoftheaters nimmt sich der aufgebügelten Sache an! Noch eine dahin gehörende Geschichte: in Berlin sind Schubertsche Lieder von C. Bronsgeest und Genossen auf einem biedermeierisch aufgeputzten Podium „im Kostüm der Zeit“ gesungen worden. Das ist aufgewärmter, aber immer noch ekelhafter Unfug aus den ersten Tagen der Darmstädter Kunst.

— Ein starkes Stück leisten sich die „Dresdener Nachr.“ am 9. Dez. 1917 mit einer die Unterschrift E. S. tragenden Kritik von Regers Klarinettenquintett. Es heißt da: „Das an zweiter Stelle gespielte Klarinettenquintett von Reger, aus dürftigsten Melismen mit unheimlicher Fingerfertigkeit zu Bandwurmlänge entwickelt, war, abgesehen von ein paar phantastischen Momenten im Vivace, bodenlos langweilig. Werk 146! Man könnte auch sagen Schema F oder § 11: Es wird fortmusiziert.“ Derlei „Kritik“ richtet sich von selbst. Kein Mensch braucht dieses Werk und Regers Kunst überhaupt zu lieben, aber Respekt sollte sie doch überall verlangen können!

— In der Stuttgarter „Südd. Ztg.“ bespricht A. Beutter (Rotenberg) das neuerbaute Orthotonophonium wie folgt: Im Auftrag und nach den Angaben von Prof. Dr. Artur v. Oettingen, dem Begründer des harmonischen Dualismus und unermüdlichen Vorkämpfer für die Einführung der reinen Stimmung in Theorie, Musikunterricht und -übung, hat die Firma Schiedmayer, Pianofortefabrik in Stuttgart, ein Instrument fertiggestellt, das in hohem Grade die Beachtung seitens der musikalischen Kreise verdient. Es ist ein reingestimmtes Harmonium mit 71 Tonstufen und ebensovielen Tasten in der Oktave. Von dem von Helmholtz beschriebenen Instrument von Bosanquet unterscheidet es sich dadurch, daß jede Art von Temperatur vermieden ist, die Quinten und Terzen (aus denen sich das ganze Tongewebe zusammensetzt) vielmehr vollkommen rein gestimmt sind. Der Modulation nach allen Richtungen sind gleichwohl keine Schranken gesetzt. Es findet nur an den Grenzen des Tonfeldes eine Rückung um ein Schisma (= 2 Millioktaven) oder Kleisma (= 7 Millioktaven) statt. (Zum Vergleich sei angeführt, daß der temperierte Halbton = 83 Millioktaven ist.) Die Anordnung der Tasten schließt sich, soweit ohne Transponiervorrichtung möglich, der gebräuchlichen Klaviatur an; sie hält in dieser Beziehung etwa die Mitte zwischen dem Enharmonium des Japaners Tanaka, das anfangs der neunziger Jahre bei Trayser in Stuttgart und Walcker in Ludwigsburg gebaut wurde, und den bei Schiedmayer gebauten Reininstrumenten von Karl Eitz. Es wechseln also von der Tiefe nach der Höhe weiße und schwarze Tasten in der uns gewohnten Weise, nur treten sie in Tastenreihen auf: statt einer immer deren sechs hintereinander. Auf Einzelheiten näher einzugehen verbietet uns der

Raum. Oettingen hat sein Instrument genau beschrieben in den beiden Werken „Das duale Harmoniesystem" 1913 und „Die Grundlage der Musikwissenschaft und das duale Reininstrument" 1916 (Nr. 2 des Bandes der Abhandlungen der math.-phys. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften). Daß das Spiel auf einem solchen Instrument namhafte Schwierigkeiten bietet, versteht sich von selbst. Die größte liegt aber nicht in der Technik, sondern in der Unkenntnis der Tonverhältnisse. „Wer nur die temperierte Stimmung kennt und das Komma in ein unbekanntes Gebiet verweist, ist nicht fähig, die richtigen Tasten zu treffen." Das richtige Spielen auf dem Reininstrument beruht auf der Analyse der musikalischen Sätze, wie sie u. a. auch Schreiber dieses schon 1895 gefordert und an Proben dargetan hat. Oettingen selbst führt in dem erstgenannten Werk die Analyse an einer Menge von Beispielen durch und scheut dabei auch vor R. Wagner, Liszt und M. Reger (100. Psalm) nicht zurück. Er bedient sich dafür der von ihm ersonnenen, einfachen und leicht verständlichen, für das Instrumentalspiel unentbehrlichen Notenreinschrift, spricht sich übrigens nebenbei auch dahin aus, der Vorschlag, dem Sänger die Tonika in den Notenlinien hervorzuheben, sollte angenommen werden. Was die Verwendungsmöglichkeiten des Orthotonophoniums betrifft, so denkt Oettingen nicht etwa daran, die zwölfstufige gleichschwebende Temperatur unserer Tasteninstrumente durch das reine System zu ersetzen. Sie ist vielmehr als „praktisch notwendig zu lehren, ihr hoher Wert für Tasteninstrumente ist zu betonen", sie darf aber nicht, wie immer noch üblich, der gesamten Musiklehre zugrunde gelegt werden. Der Unterricht in Theorie, Gehörbildung, Gesang, Violine, Violoncello und anderen Instrumenten ohne selbstbestimmte Tonstufen, hat sich auf das reine Tonsystem zu gründen und bedarf hiezu des Reininstrumentes. Jede Hochschule der Musik sollte ein solches besitzen; es muß nicht notwendig den großen Umfang des Orthotonophoniums haben: auch ein Reinharmonium mit 4 Oktaven und 3—4 Zungensätzen (35 oder 47 Tasten in der Oktave) würde genügen, um die reinen Tonverhältnisse, die Unterschiede von enharmonisch- und kommaverwandten Tönen, von kleiner Terz und übermäßiger Sekund, kleiner Sext und übermäßiger Quint, großer Sext und verminderter Septime, übermäßiger Sext und kleiner Septime, diatonischem und großem und kleinem chromatischen Halbton, von Quint- und Terztönen zu Gehör zu bringen und die Reinheit der Intonation im Gesangunterricht daran zu prüfen. Auch als selbständiges Tonwerkzeug verdient das Reininstrument im Gebiete der Kunst innerhalb gewisser Grenzen anerkannt zu werden. Gewisse Orgelkompositionen z. B. aus der Zeit vor Einführung der gleichschwebenden Temperatur können auf der temperierten Orgel niemals die richtige Wirkung erzielen; man müßte sie geradezu für diesen Zweck umarbeiten, z. B. alle gehaltenen viergriffigen Akkorde in tiefer und enger Lage entfernen, da sie um der schwebenden Terzen willen unruhig und rauh klingen. Dem Schreiber dieses erzählte vor bald 30 Jahren Helmholtz, daß er auf einer Reise in Oesterreich irgendwo eine Klosterkirche besichtigt und dem Orgelspiel zugehört habe. Erstaunt über den wunderbaren Wohlklang forschte er der Ursache nach und überzeugte sich, daß die Orgel noch ungleichschwebend gestimmt war. Damit war das Rätsel gelöst. — Möchte dem hochverdienten Gelehrten, der mit seinen 82 Jahren noch mitten unter den Stürmen des Weltkriegs so rührig das Feld der Musiktheorie bebaut, die Genugtuung werden, seine Bestrebungen von Erfolg gekrönt zu sehen.

— Ein Brief Gustav Mahlers wird von Paul Bekker in der Fr. Z. mitgeteilt: In einer Berliner Autographenauktion wurde kürzlich ein Brief Gustav Mahlers versteigert, der vermutlich noch unveröffentlicht ist und von dem Kenntnis zu nehmen aus mehreren Gründen lohnend scheint. Es handelt sich um ein Dankschreiben Mahlers an einen Kritiker: an Oskar Eichberg, den 1898 verstorbenen langjährigen Musikreferenten des „Berliner Börsen-Couriers". Am 4. März 1895 waren im 9. Berliner Philharmonischen Konzert die ersten drei Sätze aus Mahlers zweiter (c moll-), der sog. „Auferstehungs"-Symphonie zum ersten Male aufgeführt worden. Eichberg berichtete darüber im „Berliner Börsen-Courier" vom 5. März und ging dabei in einer heute noch vorbildlichen, für die Stellung der damaligen Kritik Mahler gegenüber ganz erstaunlichen liebevollen und vorurteilsfreien Sachlichkeit auf das Werk ein. Er schrieb: „Wenn man die innere Notwendigkeit und den Wert eines neuen Kunstwerkes danach beurteilt, ob sein Schöpfer etwas Neues zu sagen und ob dieses Neue auch Bedeutung habe, so glaube ich, ist die Mahlersche Symphonie, soweit man sie gestern kennen lernen konnte, notwendig und von hervorragendem Werte. Aber, da sie wirklich neu ist, neu in der Art, in der Schilderung, im Empfinden, so wird sie, wie die Kunstwerke solcher Gattung zu allen Zeiten, zunächst auf viel mehr Widerspruch als Anerkennung stoßen. . . . Die Mahlersche Symphonie hat wirklich gestern bei dem „großen" Publikum . . . einen ganz ungewöhnlichen und echten Erfolg davongetragen. Sicher, daß sie vielen nicht gefallen haben wird . . . aber den meisten von denen, die sie hörten, hat sie gefallen, außerordentlich gefallen, und sie ist ihnen eine auf bisher unbetretene Pfade hinüberlockende, erfrischende Erscheinung gewesen. Diesen Hörern sich zugesellen zu können, ist dem Unterzeichneten eine aufrichtige Freude, die jeder teilen wird, der lieber vorwärts als rückwärts sieht. Unsere Kunst ist zu keiner Zeit weder inhaltlich noch formell erschöpft gewesen: sie ist es auch heute nicht." Nach diesen, die Zukunftsbedeutung des Werkes fest kennzeichnenden Sätzen geht Eichberg zur Betrachtung der Struktur und des Ideengehaltes der Symphonie über und schließt dann: „Es wäre wohl zu wünschen, daß wir recht bald die Gelegenheit hätten, das vollständige Werk zu hören. Vermutlich wird der Eindruck desselben dann noch ein viel bedeutenderer sein." Dieses mutige Bekenntnis zu der damals von den meisten als überhaupt nicht ernstzunehmend angesehenen Kunst Mahlers hat den Komponisten zu einem Dankbrief veranlaßt, der, auch wenn er nicht von Mahler wäre, in rein menschlicher Beziehung lebhafte Teilnahme finden müßte. Er ist eines der schönsten Zeugnisse für das Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker — wie es sein kann, wenn der Kritiker seine verantwortungsvolle Aufgabe der willigen Entgegennahme und des produktiven Mitgehens richtig erfaßt, und wenn der Künstler, statt billige Lobgesänge zu erwarten, die Selbständigkeit des Kritikers respektiert. Der Brief, den man heut' wohl ein Ehrenzeugnis des nur noch wenigen bekannten Eichberg nennen darf, lautet:

Hochverehrter Herr!

Erst heute komme ich dazu, Ihnen einige ungenügende Worte des Dankes zu sagen für 2 Wohlthaten, die Sie mir erwiesen, und die für mich von unermeßlicher Bedeutung sind. Die erste ist die Art, wie Sie sich anläßlich meines ersten Debuts in Berlin zu meinem Werke gestellt, und mit welchem Verständnis Sie dasselbe beurtheilt haben. — Wenn ich von diesem Momente an als Componist auf einige Beachtung in musikalischen Kreisen rechnen darf, so ist es lediglich Ihnen zu danken. Die zweite — für mich viel wichtigere — ist die Thatsache, daß ich überhaupt Theilnahme und Verständnis für meine Bestrebungen gefunden. Wenn Sie meinen Leidensweg als Autor kennen würden, wenn Sie die sich seit 10 Jahren ewig wiederholenden Zurückweisungen, Enttäuschungen, ja Demüthigungen beobachten könnten — wie ich Werk auf Werk, sowie es entstanden, in mein Pult verschließen muß und wenn es mir über alle Hindernisse hinaus gelungen, mich mitzutheilen nur auf Mißverständnis stoße — dann erst würden Sie es voll ermessen können, wie innig ich meinen Dank gegen Sie empfinde — und dies wird auch wol der Grund sein, daß ich so lange mit meinem Briefe gezögert. — Ich fühle, daß ein solcher Dank mit Worten nicht abgethan werden kann. — Wenn es Ihnen nicht zu stolz klingt, so möchte ich sagen: mich trägt die Zuversicht, daß ich es einst anders im Stande sein werde: in der Zeit, da ich auf den Mann hindeuten kann, der es allein und zuerst war, in einer Menge von den dazu Berufenen, der es gefühlt und verstanden, welche Sprache da gesprochen, und welche Wege da betreten worden; und endlich, der es bekannt und laut bezeugt in einer Zeit, da noch der volle Muth des Mannes dazu gehörte gegen eine Fluth von Gegnern und Verächtern. — Glauben Sie mir, lieber Herr Eichberg, ich habe es nothwendig gehabt, solches zu erleben, wenn ich ausharren und weiterschaffen soll. — Ich bin jetzt 34 Jahre alt, und habe mir à la Quintus Fixlein schon eine kleine Bibliothek zusammengeschrieben, deren „Leser" sich bis jetzt auf meine engsten Freunde beschränken. Die Schwingen, die immer wieder von neuem gelähmt werden, müssen endlich erlahmen. Jetzt werden Sie vielleicht verstehen, was ich Ihnen zu danken habe. Ich bitte Sie, mir Ihre Theilnahme zu bewahren, und zu glauben, daß ich es nie vergessen werde, was ich Ihnen schuldig geworden bin.

Ich bin, Ihnen warm ergeben,

Ihr

Hamburg, Parkallee 12 III. Gustav Mahler.
30./III. 95.

— Wie aus Wien berichtet wird, beginnen im Januar im Burgtheater und in der Hofoper neue, sehr verteuerte Abonnements. Ein Halbjahrsplatz im Sperrsitz oder ersten Rang kostet 6600 Kronen, im zweiten 4400 Kronen, im dritten Rang 3300 Kronen. In der Hofoper kostet eine Loge im Parterre oder ersten Rang im Halbjahresabonnement 10 000 Kronen! Die Wiener werden also Gelegenheit haben, sich von der schwindelnden Höhe der letzten Galerie herab den Genuß des Anblickes der Kriegsgewinnler und ihres Anhanges zu verschaffen.

— Die Erziehungsdirektion des Kantons Waadt hat eine Kommission für die Reform des Schulgesanges ernannt, der u. a. G. Doret angehört.

— In Stockholm soll 1918 ein Musikfest der fünf neutralen europäischen Staaten stattfinden.

* * *

Unsere Musikbeilage. Hilda Klein ist eine junge Stuttgarter Komponistin, die wegen der Frische ihres Talentes und durch ihr reifes Können schon mit mancher Schöpfung freudige Anerkennung gefunden hat. Wir haben bereits Lieder der Künstlerin, die auch eine vorzügliche Klavierspielerin ist, gebracht und werden dem hier veröffentlichten Klavierstücke weitere derselben anmutig leichten Richtung folgen lassen. H. Klein ist Schülerin von Joseph Haas in der Komposition, Pauers im Klavierspiel, Wendlings auf der Geige und wirkt als Lehrerin am Kgl. Konservatorium in Stuttgart. Ary Marr ist ein begabter Schüler von Max v. Schillings und Hermann Keller. Wir gedenken noch einige andere Lieder des augenblicklich am Stuttgarter Hoftheater als Volontär tätigen jungen Künstlers zu veröffentlichen.

Zur freundlichen Beachtung!

Die durch wichtige Interessen des Vaterlandes bedingten Verkehrsverhältnisse bringen es mit sich, daß wie bei anderen Zeitschriften so auch bei unserer „Neuen Musik-Zeitung" die Zustellung der einzelnen Hefte an die Bezieher sich gelegentlich erheblich verzögern muß. Wir bitten unsere Leser, dies gütigst zu berücksichtigen und von Beschwerden abzusehen, denen abzuhelfen der Verlag wie die Buchhandlungen außerstande sind.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Schluß des Blattes am 20. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 3. Januar, des nächsten Heftes am 17. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 8

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Musikdramatische Randbemerkungen zu Heinrich Laubes Dramaturgie.

Von Emil Petschnig (Wien).

Festumrissen steht Heinrich Laubes Bild in der Literatur- und Theatergeschichte. Waren ihm auf neuschöpferischem Gebiete als Dramatiker wie Erzähler auch unverwelkliche Lorbeeren versagt, so ist sein Ruhm als nachschaffender Künstler, als Theaterleiter um so gefestigter und noch heute zählt seine Wirksamkeit am Burgtheater, am Leipziger und Wiener Stadttheater zu den denkwürdigsten Taten der deutschen Bühne. Gegen den ihm gemachten Vorwurf, er bevorzuge zu sehr die Franzosen, wehrt er sich kräftig mit den Worten: „Um die Franzosen ist es uns nicht zu tun, sondern um das Schauspiel der Gegenwart. Gelingt es deutschen Dramatikern, wie z. B. Freytag, Hackländer und einigen anderen, so ist uns das hoch willkommen, zehnmal willkommener als das Stück eines Fremden, denn die heimatliche Seele steht uns ja zehnmal näher und bei den Franzosen haben wir ja immer ein Quantum fremdartigen Elementes auszujäten." Uebrigens erkennt er gerne an, daß der Eifer derjenigen, die rufen: lieber untergehen, als Fremdes benützen! am Ende auch sein Gutes habe. „Sie verhindern, daß sich die Theater bloß auf fremde Krücken verlassen und daß wahrhaft Fremdes, welches die heimatliche Sitte zerstört, aufgeführt werde." Letzteren von Laube nicht nur anerkannten, sondern auch stets befolgten, sicherlich moralischen Grundsatz wird man bei unseren heutigen Theatern nicht häufig antreffen. Und daß er weiters für Fr. Hebbel nur wenig übrig hatte, mag wohl in seiner Veranlagung überhaupt beruht haben, denn schließlich war auch er bloß ein begrenzter Mensch, wobei jedoch nicht übersehen werden soll, daß sein dramaturgischer Instinkt ihn bei seiner Vorliebe wie Abneigung nichtsdestoweniger richtig geleitet zu haben scheint, denn das französische Gesellschaftsstück machte auch auf deutschem Boden immer mehr Schule, während der holsteinische Dichter noch heute ein nur seltener, weil allein von wenigen Höherorganisierten nach Gebühr gewürdigter Gast auf den weltbedeutenden Brettern ist.

Von diesen beiden, wie mich dünkt, nicht sehr fest begründeten Einschränkungen abgesehen, galt und gilt Laube für einen der genialsten Bühnengewaltigen, und seine bedeutende Gestalt unseren Tagen, die in eben dem Maße einer solchen Persönlichkeit entbehren, als sie ihnen bitter nötig wäre, wieder in frische Erinnerung zu bringen, dünkt mich kein überflüssiges Beginnen. Und was schiene dazu geeigneter, als die Zusammenstellung einer Anzahl von Kernsprüchen, wie sie sich als Niederschlag eines jahrzehntelangen innigsten Befassens mit dem Theater in seinen dramaturgischen Schriften, als da sind: „Das Burgtheater", das „norddeutsche", das „Stadttheater", sowie in den Einleitungen zu verschiedenen seiner Dramen vorfinden. Vielleicht vermöchte die also auf engem Raume zusammengedrängte Weisheit eines Maßgebendsten wieder etwas Licht und Plan in die im Dunkel herumtappende Ziellosigkeit zu bringen, die heute deutsches Theater heißt; vermöchte da oder dort einen etwa von guten Absichten beseelten, aber noch unsicheren Bühnenleiter in ihnen zu bestärken und den Weg zu zeigen, der am raschesten zum allgemein so heiß ersehnten Erfolg führt, der sich aber allem Bemühen zum Trotz merkwürdigerweise nicht oder nur so überaus selten einstellen will. Und wenn schon eine derartige zweckbewußte neue Leitung dem rezitierenden Drama dringend nötig ist, so ist sie es noch weitaus mehr der Kunstgattung der Oper, die eben jetzt völlig in eine Sackgasse verfahren feststeckt.

Einen einzigen Mann wüßte ich aus den letzten dreißig Jahren zu nennen, der es verstand, die Opernbühne auf eine hohe Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit zu bringen: Gustav Mahler. Wer das Glück hatte, offenen Sinnes miterleben zu dürfen, was dieser geniale Regisseur und Dirigent in seiner zehnjährigen Tätigkeit als Leiter des Wiener Hofoperntheaters zuwege brachte, hat einen zeitlebens unverlöschlichen Eindruck von den mächtigen Wirkungen empfangen, deren diese Kunstform bei gewissenhafter und richtiger Pflege fähig ist. Werke wie „Freischütz" und „Zar und Zimmermann", die man schon geneigt sein mochte, als abgespielt zu betrachten, wurden — freilich bei glänzender Besetzung — zu jahrelangen Zugstücken, von „Iphigenie in Aulis", „Figaro" oder gar „Fidelio", „Tristan", „Rheingold" u. a. m. ganz zu schweigen. Es wäre eine um die Dramaturgie der Oper, die ohnehin nicht üppig bestellt ist, überaus verdienstliche Tat, wenn, solange es noch nicht zu spät, von berufener Feder aus den Erinnerungen der unter und mit dieser seltenen Begabung gewirkt habenden wie: Darsteller, Kapellmeister, Ausstattungsvorstand und sonstiger Personen, denen ein tieferer Einblick in seine Regietätigkeit vergönnt war, sowie aus etwaigen Dokumenten, Kritiken unter Beifügen der bedeutsameren szenischen Entwürfe ein Gesamtbild dieser von reinstem Idealismus getragenen Leistung zusammengefügt würde, dessen Wirkung gewiß ebenso lehrreich als aufmunternd wäre. Möglicherweise käme diesem Nachklange seiner scheinbar vergänglichen direktoralen Amtsführung sogar mehr Dauer zu als seinen kompositorischen Schöpfungen, bei denen ich mich — dies nebenher — noch immer nicht des bedauernden Gedankens erwehren kann, daß er sich mit den neun Riesensymphonien starrsinnig auf ein falsches Gebiet begeben habe, während ihm auf dem der (heiteren?) Oper wahrscheinlich nachhaltigere Erfolge geblüht hätten. Sein bewiesener dramaturgischer Scharfblick, die reiche und charakteristische Melodik seiner Lieder mit Orchester sowie die durch ihn besorgte treffliche Bearbeitung der Weberschen „Drei Pintos" lassen mich dies vermuten.

Jedenfalls treten, wenn auch nicht programmäßig ausgesprochen, in der ganzen Art und Weise, wie Mahler die künstlerische Opernleitung handhabte, deutlich die Grundsätze zutage, die auch Laube sich aufstellte, als er das Burgtheater übernahm und welche er folgendermaßen formulierte: „Seit Schreyvogels Abgang war dem Burgtheater

unter Deinhardstein und Holbein der schöpferische Geist abhanden kommen, welche Kleinigkeit einem Kunstinstitute unerläßlich ist. Es lag sein Verfall bis 1850 an der gedanken- und geistlosen Führung, welche nichts ordentlich zu verwerten und für das Ganze keinen Stil, keinen genügenden Gesamteindruck hervorzubringen gewußt hat. Die erfolgreichen Stücke waren Zufallsgaben, aber ein organischer Ernährungs- und Lebensprozeß fehlte. Alter Kram dazwischen neu gebracht, verriet immer wieder, daß veralteter Geschmack am Ruder war. Holbein blickte geringschätzig auf die zeitgenössische Produktion. Angesichts des Mangels an Stücken und Darstellern focht ich daher anfangs ums tägliche Brot, aber bei alldem Fechten suchte ich weiter zu blicken. Ich faßte ein festes Ziel ins Auge und beschied mich eben, nur langsam, Schritt für Schritt dahin gelangen zu können. Dies Ziel war: ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte. Bietet man — meinte ich — dem Publikum reichen Inhalt, so zeigt es Nachsicht für Personalschwächen und fühlt sich durch den erhöhten geistigen Gehalt seines Schauspielhauses veranlaßt, die heranwachsende Jugend des Personals durch Aufmunterung fördern zu helfen. Ich habe dies Ideal nie aus den Augen gelassen. Ob ich's erreicht habe? In dieser sterblichen, mitunter recht ärgerlichen Welt klingt es vermessen, von Erreichung eines Ideals zu sprechen. Aber wir haben uns manchmal eingebildet, ihm nahegekommen zu sein. Den Ruhm des Burgtheaters nehme ich positiv in Anspruch, daß es von 1850—1867 unermüdlich und oft erfolgreich nach diesem Ziele gestrebt hat."

Die solcherart bereits praktisch erhärtete Uebereinstimmung zwischen den Grundgesetzen einer Opern- und Schauspielleitung gibt mir die Rechtfertigung für mein Unternehmen, ungeachtet der geringen Schätzung, die Laube der Oper entgegenbrachte, seinen dramaturgischen Erörterungen eine musikdramatische Nutzanwendung anzuhängen, die sich in den folgenden Darlegungen als immer passender herausstellen wird.

Wollte man etwa noch einwenden, daß die Zeit Laubes eine andere gewesen sei, so kann nachstehendes Zitat aus „Das Burgtheater" beweisen, daß auch er den sich anbahnenden Wandel derselben zum Heute schon deutlich empfand: „Es ist wahr, die neue Zeit mit ihrem Gleichheitsprinzipe, welche die kernige, aparte Persönlichkeit nicht mehr so pflegt, wie es ehedem möglich war, verringert die Anzahl besonderer Menschen, welche auf der Bühne interessieren können; die große Teilnahme an öffentlichen Dingen, die Parlamente mit ihren Rednern entziehen der gespielten Welt einen großen Teil früherer Aufmerksamkeit und nehmen zahlreiche Menschenkräfte hinweg, welche sonst in den Schauspielerstand hineingerieten. Einst rekrutierte er sich aus unruhigen Geistern aller Art; jetzt findet eine große Anzahl derselben Beschäftigung in der Politik und die Novizen für die Bühne sind meistens blutjunge Geschöpfe, welche eine leichte Karriere machen wollen, ohne irgendeine Physiognomie, von denen neun Zehntel auch nie eine gewinnen." Und paßt es nicht Wort für Wort auf unsere Tage, wenn er schreibt: „Wahrlich, die Sorge um unsere dramatische Schöpferkraft hat mich während 18jähriger Direktionsführung nie verlassen und sie hat mich, wie oft! tief traurig gemacht. Ich gestehe es hiemit öffentlich ein, daß ich das deutsche Theater für absterbend halte, weil es ihm an Produktion und Schauspielern fehlt. Die schwachen Produktionen zu ergänzen, die Schauspieler zu erziehen, ist jetzt unabweisliche Aufgabe einer Theaterführung geworden. Aber seht sie nur an, die deutschen Theater, wo die trockene Regisseur-Routine herrscht! Von halben Erfolgen zu Mißerfolgen und umgekehrt schleppen sie sich und verlieren dadurch einen dauernden Repertoirebestand, ein organisch teilnehmendes Publikum. Und wie sind die Theater alle durch ihre Mißerfolge gesunken!" Oder ist folgende Schilderung nicht ein treffendes Konterfei der gegenwärtigen Theaterwirtschaft: „In einer Stadt spielten große und kleine Kinder Theater. Man wollte dieses und die Schauspieler immer mehr putzen und geriet damit auf gar zu viel Geschmack für Aeußerlichkeiten. Man wollte ferner durchaus Absonderliches leisten und wurde dadurch manieriert. Was nur in der Schule vorkam, aus Indien oder China, aus Griechenland oder Spanien, daraus machten sie ein Theaterstück, und wenn's nicht recht zusammengehen wollte, so ließen sie Musik dazu spielen und dann ging's zusammen. Einmal hatte ein Erwachsener eine Vorstellung angesehen und der sprach: Liebe Kinder, ihr habt euch den Magen verdorben durch Näscherei und nun bringt ihr schon lange keinen gesunden Appetit mehr mit zu eurer Theatermahlzeit. Ihr müßt eure Bude zuschließen und ein Jahr hungern, sonst wird euch bald nichts mehr übrig bleiben gegen eure innere Langeweile, als nach Art der überreizten Römer Tierhetzen zu veranstalten. Denn, wenn man den Geist überreizt dadurch, daß man ihn ohne Hilfe des Herzens zu immerwährender Bewegung anspornt, so stumpft man ihn ab und versinkt einmal plötzlich auf tierische Gelüste (Anmerkung für uns „Modernen": Kino!) Vielleicht kommt euch allmählich wieder der Sinn für Natürlichkeit und Einfachheit, den ihr dadurch verloren habt, daß ihr das Außerordentliche früher habt haben wollen, als das Ordentliche." Man sieht, es gibt nichts Neues unter der Sonne. Die Menschheit ist, wie sie von jeher war und wohl auch immer sein wird; nur die Formen ihrer Denk- und Handlungsweise wechseln, weshalb vorliegende Betrachtung nicht des Anachronismus geziehen werden kann, welcher Vorwurf überhaupt am ersten von all den ehernen Kunstgesetzen abprallt, wie z. B. die Lehre Aristoteles' von den drei Einheiten des Dramas dartut, die auch nach Jahrtausenden noch ungeschwächt ihre Geltung behauptet.

Treten wir nun mit Entschiedenheit in unser Vorhaben ein, so wird es sich empfehlen, das mannigfaltige Material zwecks größerer Uebersichtlichkeit in von stofflichen Rücksichten eingegebene Gruppen zu ordnen, und zwar in drei: Das Werk als solches, seine Darstellung und sein Schicksal bei Kritik und Publikum.

Bezüglich des Werkes und der Bedingungen, die in ihm ruhen müssen, soll es lebensfähig sein, läßt sich Laube aus selbstschöpferischer wie dramaturgischer Erfahrung heraus in seinen bemerkenswertesten Auslassungen also vernehmen:

„Worin bestehen Sicherheitsmaßnahmen gegen eine ungenügende und besonders gegen eine unklare Aufführung? Gegen ein ungesammelt hörendes, zerstreutes, in seinen Sympathien schwankendes Publikum? In folgendem:

„Man wähle starke, naheliegende Interessen, starke, ja grobe Züge; wenig Interessen, wenig Züge; einen starken Mittelpunkt und massenhafte Gruppierung um denselben und nur um denselben; große Einfachheit in der Exposition, sorgfältiges Vermeiden einer Führung des Stückes durch Wendungen, welche nicht alle sichtbar aus den Charakteren und aus der in Bewegung gesetzten Handlung entspringen; nachdrücklich Wiederholung dessen, worauf der Nachdruck liegt; große Sparsamkeit in dem bloß Geistreichen, in alledem, was die Verstandesoperation übermächtig zeigt; nachdrückliche Behandlung dessen, was den Menschen in seinen Gefühlen darstellt und alledem entsprechend die einfachste, natürlichste Rede." —

„Wie beleidigend! mag man sagen, solche Hausmittel anzubieten. Als ob wir krank wären und so recht bauernkrank! Wir? Das ist eine unrichtige Bezeichnung. Ich glaube, es ist in unserem Vaterlande wenigstens ebensoviel Bildung, ja noch mehr als in irgendeinem Lande. Wäre diese Bildung nur wie anderswo vereinigt, wäre sie die herrschende Stimme in unserem Theater, dann wäre es allerdings nicht nötig, von solcher Kur zu sprechen. Aber die Erwachsenen haben das Theater zu lange schon aufgegeben, deshalb ist seine Entwicklung gestört worden. Ein gemischtes Publikum richtet in der Arena und doch verlangen die Besten, daß auch ihnen gleichzeitig Genüge werde. Was ist da anderes übrig, als die Form dergestalt zu vereinfachen und von dieser Einfachheit dergestalt organisch auszubilden, daß sich die zersprengten Teile des Publikums allmählich wieder in einem kernigen Mittelpunkte begegnen können. Ist der Kern wieder gewonnen, wird auch die Feinheit gewonnen werden.

„Und was ist dieser Kern? Ist er vorhanden? Und bietet er in seiner einfachen Tüchtigkeit vielleicht gar alle jene Eigenschaften, welche oben durch sogenannte Hausmittel angedeutet worden sind? Freilich! Er heißt: nationales Schauspiel. In diesem Punkte liegt das Geheimnis eingesargt von der Wirkungslosigkeit einer künstlichen Literatur, von der Entstehung und Preisung eines künstlichen Theaters, welches keinen rechten Halt, keine sichere Stütze findet in dem Publikum, weil es seinen Halt und seine Stütze nicht in der Nation gesucht hat. Diese weiß einen einzigen aber echten Ton des Schriftstellers höher zu achten als die zehnfach künstlich durchgeführte, künstlich zusammengesetzte Melodie."

Ferner: „Solche Verbindung der Theaterstücke mit den Erinnerungen, Sitten und Gebräuchen des Landes habe ich prinzipiell gesucht und zahlreich gefunden. Ein Theater, meine ich, muß eng und vertraulich mit dem Volke zusammenhängen." Dann: „Das Drama der Gegenwart trat auf den Plan und behauptete ihn. Der Gegenwart, auch in historischen Stücken, insoferne das Thema auch eines historischen Stoffes noch voll und ganz ein Thema der Gegenwart ist. Die Erfolge haben gezeigt, daß diese dramatische Richtung die Teilnahme des Publikums in ungemeinem Grade weckt und daß unser Theater just durch diese Stücke eine Lebenskraft entzündet von unzweifelhafter Echtheit."

In wie vielen Werken des musikdramatischen Schaffens aus dem letzten Vierteljahrhundert und darüber sehen wir obige Forderungen erfüllt? Kaum in einem. Mit der Wagner nachahmenden Reckenoper, der man ob ihrer musikalischen Dürftigkeit keine Träne nachzuweinen braucht, verschwand das nationale Moment, welches sie wenigstens vortäuschen sollte, fast gänzlich und machte einer immer internationaleren Stoffwahl Platz. Kein Einsichtiger wird gegen eine derartige Mannigfaltigkeit etwas einzuwenden haben, soferne künstlerische Gestaltungskraft sie vollkommen zu erfüllen und zu bewältigen vermag. Mit verschwindenden Ausnahmen („Salome") aber sollten solche fremdartigen Reize der Ausstattung nur dienen, über die inhaltliche Armut hinwegzutäuschen, was im günstigen Falle nur auf kurze Zeit gelingen konnte, während häufiger der Knalleffekt wirkungslos verpuffte und nur auf Jahre die Wahl eines Themas vereitelt wurde, das unter anderen Händen vielleicht hätte zu Erfolg kommen können. —

Fehlte bei so manchem dieser weither geholten Stoffe schon von Haus aus der nach Laube so nötige Interessen-Mittelpunkt für das Publikum, so ermangelte auch die Handlung und ihre Führung zumeist der so dringlichen Fülle und Straffheit, obschon man glauben sollte, beide Forderungen wären im um so viel knapperen Rahmen einer Operndichtung, als es der eines rezitierenden Dramas ist, weitaus leichter zu befriedigen. Aber gefehlt! Wagners mit Ausnahme der „Meistersinger" auf schwachen dramatischen Füßen stehenden Werke der 2. Periode mit ihren zahlreichen Erzählungen und Monologen, deren Hemmungen durch oft angebrachte langatmige (wenn auch herrliche) musikalische Zwischenspiele, während welcher die Darsteller öfter nicht wissen, was beginnen, noch vermehrt werden, haben leider! leider! unter dem jüngeren Geschlechte der deutschen dramatischen Tonsetzer nur zu viele Schüler gefunden, denn, was Laube von den Buchdramen deutscher Verfasser sagt, trifft auch auf einen Teil des Wagnerschen und auf das gesamte nachwagnersche Schaffen zu:

„Die Hauptschwierigkeit bei unseren Buchdramen liegt immer in dem Mangel an Zusammendrängung des Interesses und der Handlung. — Man geht mit epischen Grundgedanken an ein solches heran; das „Nacheinander" hält man für hinreichend, das „Miteinander" ist aber erforderlich, das „Gegeneinander" belebt erst die dramatische Form."

Und an anderer Stelle: „Die Einheit im Drama streng zu nehmen ist für uns Deutsche etwas sehr Ersprießliches. Wir sind von Natur aus geneigt, zu schweifen und sind durch den Einfluß Shakespeares in dieser natürlichen Richtung nur gar zu sehr bestärkt worden. — Was ein Genius höchster Art überwindet — und Shakespeare auch überwindet diese germanische Gefahr keineswegs immer! — das mag ein Triumph sein, aber nicht eine Regel. Um so wenig wie möglich Einschränkung zu haben, fordern wir gern keine weitere Einheit als die der Handlung und weil wir eben weiter nichts fordern, erweitern wir auch in betreff dieser einzigen Einheit unser Gewissen nach hundert Seiten und gestatten Episoden und Nebenausführungen aller Art, und erleichtern uns den Verlust des geschlossenen Eindrucks hundertfältig. Das Resultat ist erstaunlicher Umfang der Versuche, erstaunliche Mannigfaltigkeit in den Ausführungen — erstaunlicher Mangel gefesteter und haltbarer Formen."

Diese Schwäche entspringt ihm „teils aus unserer romantischen Neigung für Fernes, Nebelhaftes, Geheimnisvolles, eine Neigung, welche für das Gedicht im allgemeinen vorteilhaft sein mag, fürs Theater aber sehr viel Unklares, Mattes und Passives mit sich bringt. Sie entspringt anderenteils aus unserem künstlerischen Ungeschick oder wenigstens aus unserer künstlerischen Schwerfälligkeit." Letztere „ist uns insofern von Natur eigen, als wir für leichte Form, für rasche Beweglichkeit innerhalb derselben nicht eben sonderlich angetan sind. Wir schaffen eher ein großes, ein tiefgedachtes und tiefempfundenes Kunstwerk als ein kleines, leicht empfangenes. Die Kombination eines „Faust" liegt uns näher als diejenige eines Lustspiels."

Ja, das ist's! Der dichtende Denker hat bei uns im ernsten Drama den denkenden Dichter überholt und diese Neigung zu philosophischer Betrachtung hat sich nunmehr auch des Operntextbuches bemächtigt. Bei Gott, es soll diesem durchaus nicht verdacht werden, wenn es den Ehrgeiz hat, sich zu vertiefen, im Gegenteil wäre diese Erscheinung nur wärmstens zu begrüßen, weckt doch wahre Poesie auch im begabten Musiker immer mächtigere Klänge, aber nie darf es außer acht lassen, daß es in erster Linie Drama, d. h. Handlung sein muß und nicht eine dialogisierte Abhandlung oder Allegorie. Für derlei ist bis auf ein paar Snobs vom heutigen Publikum weniger denn je ein Mitgehen zu erwarten, weshalb alle hierhergehörigen noch so vornehm gedachten und gutgemeinten Versuche wie Pfitzners „Rose", Schillings' „Moloch" versagen mußten. Gleichem Schicksale mußten naturgemäß auch die hie und da aufgetauchten Absichten verfallen, das moderne musikalische Drama wieder der altgriechischen Tragödie mit ihren Chören anzugleichen (L. Heß' „Ariadne"), oder dem Melodram unter der Bezeichnung einer „gesprochenen Oper" erneuten und weiteren Wirkungskreis zu eröffnen. Gemeinsam ist allen diesen Erscheinungen der Drang nach ungebundener Betätigung, das Trachten, die als lästig empfundenen Fesseln der Form abzuschütteln oder mindestens zu lockern und das Endergebnis ist in Bestätigung der Laubeschen Lehren die immer ausschließlicher gewordene Herrschaft romanischer Komponisten, denen ein stark entwickelter Sinn für Ebenmaß schon in die Wiege gelegt ist, auf den deutschen Bühnen.

Wollen wir wissen, wie wir wieder zu einer volkstümlichen bodenständigen Opernkunst kommen könnten, brauchen wir nur in Laubes „Stadttheater" nachzuschlagen, woselbst wir lesen: „Etwas Besonderes und Außerordentliches, das Besondere und Außerordentliche überhaupt war die Parole der Romantiker, die, Schlegel an der Spitze, aus Aerger über die großen Erfolge Ifflands mit dem bürgerlichen Schauspiele die griechische Tradition vom tragischen Schicksale auch da eindrängten, wo von keiner Göttermacht die Rede sein wollte. Sie hielten sich die Augen zu, um nicht zu bemerken, daß dies bürgerliche Schauspiel eigentlich doch die nationale Form des Schauspiels in Deutschland wäre. Es ist noch heute so trotz aller gepredigten Theorie: Das einfache Schauspiel mit einfachen, wahrhaften Motiven, welches unter rührenden Szenen zu einem glücklichen Ausgange führt, ist und bleibt die populärste Form in unserem Theater. Jene Theorie, getragen von gelehrtem Eifer der abstrakten Schriftsteller, als ob ein Volk bloß von Nektar und Ambrosia leben könnte und als ob es nicht auch sein heimatliches, tägliches Brot

brauchte — hat gesiegt, vielleicht übermäßig gesiegt und unser nationales Bedürfnis fast geächtet. Die jüngere Kritik läuft hinterher auf ererbten Krücken und schlägt damit neue Stücke darnieder wie Mohnköpfe."

Was waren nun Lortzings Opern, allen voran „Wildschütz", „Zar" und „Waffenschmied" anderes als jenes Schauspiel mit einfachen Motiven, welches unter rührenden — aber auch heiteren! — Szenen zu einem glücklichen Ausgang führt, ins Musikalische übersetzt, und ist ihre auch heute noch bezeigte Unverwüstlichkeit trotz eines Alters von 70 bis 80 Jahren nicht der schlagendste Beweis dafür, daß in ihnen ein, ja der Geist waltet, den der durchschnittliche Deutsche als völlig seinem Wesen gemäß empfindet? Er ist im Tiefsten sentimental veranlagt, woher sich seine berü—hmte „Objektivität" schreibt, welche ihm nicht einmal der Weltkrieg wenigstens zeitweise auszutreiben vermochte und über die der Dichter O. Ludwig schon vor zwei Menschenaltern grimmig spottete: „Wie mit Luftkissen hat der Deutsche seine Wände mit Ideen auswattiert; denn nichts, was erhabener wäre und sich leichter in alle möglichen Lagen zurechtzupfen ließe und niemand, der geeigneter wäre, sich die Dinge zurechtzuzupfen als der gute Deutsche, der Kolonist des Gedankens, der Erb- und Grundherr der breiten Gefilde der blauen Möglichkeit mit seinen Erbaussichten in die unendliche Konfusion." Richtig erkannte er, daß nur „ein Volk von Realisten in der Kunst auch in der Politik wirklich objektive Ziele verfolgen wird", und wie ein prophetischer Blick mutet es an, wenn man liest „Jeder Rausch hat seinen Katzenjammer, allen Flitterwochen folgen Splitterwochen, das Umschlingen der Millionen endet mit donnernden Kanonen, mit einer allgemeinen Beißerei." Nur, wenn wir denjenigen Talenten, die diese sentimentale Note, diesen Herzschlag des Volkes nachzufühlen und in dem Stile der Gegenwart angepaßter Weise veredelt (nicht in Gestalt des verfälschten, widerlichen Gebräus, das unsere heutigen Operettenverfertiger der Menge zu kredenzen wagen) in Kunst umzusetzen wissen, die Hand zum so schwierigen Aufstieg bieten, steht eine neue Opernblüte und damit Unabhängigkeit vom Auslande in Aussicht. Wohl ist bei obgenanntem Glück der Lortzingschen Muse nicht zu übersehen, daß der Verfasser überhaupt Theaterblut besaß und als Schauspieler Sänger und Kapellmeister ständig Gelegenheit hatte, die Wirkungen der Bühne zu studieren, daß da ein glückliches Zusammentreffen dramatischen Formempfindens mit Humor und leichtflüssig-melodischer Begabung vorliegt, die ihn zu einer unter Deutschen seltenen Erscheinung stempelt. Gerade darum aber sollte von den daran Interessierten nach derartig Befähigten mit doppeltem Eifer gefahndet werden, während man in Wirklichkeit allzulange schon und allzuwillig in Schauspiel wie Oper nur denjenigen entgegengekommen ist, „welche keine Schaffenskraft, aber doch das Bedürfnis der Tätigkeit haben, die sich dann immer auf das Absonderliche richtet. Es fehlt ihnen die Ruhe und Geduld, welche einem zeugungsfähigen Organismus innewohnt, es fehlt ihnen die klare Vorstellung dessen, was sie hervorbringen wollen. Je mehr bloß geistigen Fluidums sie besitzen, desto weiter und phantastischer werden ihre Pläne schweifen." (Fortsetzung folgt.)

Miszellen zur Musikgeschichte.

Von Dr. Friedrich Behn, Direktorial-Assistent und Privatdozent.

IV. Instrumenten-Wanderungen.

Die Instrumente haben niemals im ganzen Verlaufe der Musikgeschichte vor politischen Grenzen, nicht einmal vor völkischen Respekt gehabt und die Instrumentalgeschichte hat hundert Beispiele für ausgedehnte Wanderungen. Meistens ist damit auch allerdings eine Wandelung verbunden wie z. B. bei der Kithara, die aus Vorderasien stammt und bei den Griechen eine reiche formale Weiterbildung erlebt hat. Nicht von solchen Musikgeräten soll hier die Rede sein, die bei ihrer Uebernahme durch ein anderes Volk eine Umformung nach dem besonderen musikalischen oder formalen Empfinden ihrer neuen Heimat erfuhren, sondern von denen, die auch im fremden Lande ihre Eigenart unverändert bewahrt haben und unbeirrt durch Länder und Zeiten gewandert sind.

Eines der interessantesten Beispiele für dieses Thema wäre wohl die Laute, deren Geschichte heute klar vor uns liegt, obwohl das Material nur gering und die Laute vielfach das Stiefkind der antiken Musikwelt gewesen ist, wenigstens bei den Völkern der „klassischen", griechisch-römischen Kultur. Sie muß jedoch an dieser Stelle ausscheiden, da der Verfasser ihr an anderer Stelle eine monographische Studie gewidmet hat, auf die hier verwiesen werde.



Harfe (in assyrischer Darstellung).

Ein sehr zähes Leben hat eine bestimmte Form der Harfe aus der Gruppe der Winkelharfen bewiesen. Die charakteristische Eigenschaft ist der Schallkasten im oberen Arm, während der untere meist einen Capotaster trägt zum schnellen Umstimmen des Instrumentes; die Besaitung ist meistens sehr reich. Diese Harfe begegnet erstmalig inmitten langer Keilschrifttexte auf einem elamitischen Felsrelief von Kul-i-Firaûn in Persien in einem Terzett mit einer Leier aus der Familie der Kithara und einem viereckigen, nicht mehr genau erkennbaren Gerät, wohl einer Art von Handpauke. Das Relief gehört in die Zeit des großen babylonischen Gesetzgebers Chammurabi, also das letzte Drittel des II. Jahrtausends vor Chr. Das früheste Vorkommen dieser Harfe in elamitischer Umgebung ist natürlich keineswegs ein Beweis für ihre speziell elamitische Herkunft. Sehr häufig findet sich gerade diese Harfe dann in den assyrischen Darstellungen, in der „Gartenszene" als Tafelmusik für den Großkönig und seine Gemahlin (Abbildung), im Quartettspiel mit zwei Leiern und Cymbeln und in siebenfacher Besetzung in dem großen Orchester, das dem siegreichen Sardanapal aus den Toren der eroberten Susa entgegenzieht, also nochmals in elamitischer Umgebung.

Aus dem Zweistromlande ist diese Harfe dann weiter gewandert, zuerst zu den Aegyptern, bei denen sie sich aber erst zur Zeit der Saïten findet, der Periode größter assyrischer Machtausdehnung. In Aegypten ist die Harfe das uralte National-Instrument, und gerade deswegen konnte eine neue, vom heimischen Typus abweichende Sonderform sich nur schwer durchsetzen. Wir sehen auf saïtischen Bildwerken diese Harfe jedoch nicht etwa in der Hand fremder Musikanten, sondern eingeborener Aegypter, sie hat sich also völlig eingeführt.

Die ärmliche griechische Musik hat (wie die Laute) auch die Harfe durchweg abgelehnt, sie erscheint in griechischen wie römischen Darstellungen nur ganz selten und vorwiegend in der Hand ausländischer Hetären. Es liegt also nichts irgendwie Ueberraschendes darin, wenn wir die assyrische Harfe hier

ohne Abänderung wiederfinden. Nur ein einziges Mal sehen wir einen Versuch zu einer selbständigen Weiterbildung, indem die sonst offene Winkelharfe eine vordere Versteifung, die sog. „Säule" erhält, zweifellos eine äußerst zweckmäßige Vervollkommnung des Instrumentes. Und gerade darum dürfen wir dieses Detail für die Wirklichkeit annehmen und nicht, wie sonst oft in solchen Fällen, auf Rechnung des Künstlers (hier eines unteritalischen Vasenmalers) setzen. Die Stütze hat einmal die Gestalt eines Reihers, dessen langer, schlanker Körper sich für diese Stellung ja besonders eignet. Der griechische Name dieser Harfe ist Sambyke, ein orientalisches Lehnwort, das biblische Danielbuch gibt den chaldäischen Namen sabka'.

Orient heißt Konservativismus, und wenn es sich um musikalische Instrumente handelt, schwinden Jahrhunderte zusammen zu ganz kurzen Zeitabschnitten und „tausend Jahre werden wie ein Tag". Im Osten lebt diese Harfe noch erstaunlich lange fort. Die sassanidische Kultur, besonders die Glanzperiode des großen Chosroës verwendete Harfen völlig gleicher Form, wie die Felsreliefs und Silberkannen zeigen. Wie auch sonst nachweisbar ist, hat die sassanidische Zeit und Kultur besondere Ausstrahlungen nach dem fernsten Osten ausgeübt. In chinesischen Bilderhandschriften um 1200 nach Chr. finden wir auch diese altassyrische Harfe wieder. Daß persische Miniaturen gleicher und etwas späterer Zeit ebenfalls das Instrument enthalten, ist ja nicht weiter auffallend. Aus dem Jahre 1283 nach Chr. haben wir das früheste Zeugnis für das Vordringen der Harfe dieses Typs nach dem Westen in einem spanischen Bilde, doch ist die Spielerin bezeichnenderweise eine Maurin, ein deutlicher Hinweis auf die Wege, die das Instrument genommen hat. Im europäischen Musikbestande hat die Form nicht Fuß fassen können, hier hatte die große dreiseitige angelsächsische Rahmenharfe, die Ahnfrau unserer heutigen Pedalharfe, bereits ihre herrschende Stellung inne. Dagegen fand und zeichnete der Flensburger Reisende Melchior Lorich noch im Jahre 1554 in Konstantinopel eine Türkin mit einer großen Harfe der reinen altassyrischen Form.

Eine andere Harfenform gleichfalls vorderasiatischer Herkunft steht der eben behandelten zwar an räumlicher Ausdehnung nach, an zeitlicher ist sie ihr dagegen ganz erheblich überlegen, da wir sie durch 5 Jahrtausende verfolgen können. Zwar sind die bildlichen Zeugnisse zahlenmäßig so gering, daß auf jedes Jahrtausend durchschnittlich je ein Beleg entfällt, doch ist die zusammenhängende Entwicklungsreihe über jeden Zweifel hinaus gesichert durch die ganz charakteristische Sonderform dieses Typus. Das älteste Beispiel ist die Ritzzeichnung auf einem prähistorischen Tongefäß von Bismya aus der sumerischen Kultur, die der altbabylonischen vorausgeht. Die Urform, aus der die Harfe entstand, der Schießbogen, ist noch sehr deutlich gewahrt, doch ist an dem einen, unteren Ende bereits ein bootförmiger Schallkörper angesetzt. Diese Harfe erscheint in der Darstellung gleich in 2 Exemplaren, sie wird horizontal gehalten, der Schallkasten sitzt fast unter der linken Achsel. Das Tongefäß datiert sich um 3000 vor Chr.

Abkömmlinge dieser Harfen sind Instrumente, die im „Neuen Reich" Aegyptens, also rund in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends vor Chr. ziemlich häufig sind, man bezeichnet sie am besten als „Schulterharfen", da sie abweichend von den zahlreichen anderen ägyptischen Harfenarten beim Spielen in horizontaler Lage auf der Schulter gehalten werden. Die Grundform ist die gleiche geblieben, ein bootförmiger Körper mit langem, leichtgebogenem Hals. Auch Originale sind mehrfach erhalten, darunter Exemplare in prächtiger Ausführung.

Das nächstfolgende Beispiel ist wiederum mehr als ein Jahrtausend jünger und findet sich auf einem Wandgemälde aus Herculanum, das mit Pompeji zugleich dem bekannten Vesuvausbruch zum Opfer fiel. Es ist eine Musikantin dargestellt, die eine Kithara im linken Arm hält und nach einer Harfe einstimmt, die neben ihr auf der Bank liegt. Diese Harfe ist nun genau so gestaltet wie auf der Bismyavase, im gesamten griechisch-römischen Kulturkreis ist sie durchaus singulär und selbst verwandte Erscheinungen und Formen fehlen völlig.

Um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrtausends begegnen sich in Turkestan die alten Kulturen und Kunstkreise des Westens und Chinas, die neuen Funde aus der Oase Turfan haben uns darüber ganz erstaunliche Aufklärungen gegeben. Auf dieser Brücke zwischen Ost und West finden wir auch unsere Harfe wieder, und zwar auf buddhistischen Reliefs etwa des 5. bis 7. Jahrhunderts. Im östlichen Asien hat diese Form sich dauernd gehalten und wird noch heute in Birma fast in gleicher Gestalt gespielt wie im vierten vorchristlichen Jahrtausend in Mesopotamien. Im Osten finden sich dann auch Weiterentwicklungen und Ableger dieser Form, die auffallend lange Zeit hindurch die Urform bewahren konnte.

Auch die Luren, denen wir die erste Skizze dieser Reihe widmeten, haben interessante Wanderungen gemacht. Heimat und Hauptfundstellen dieses prachtvollen Instrumentes sind die skandinavischen Länder. Einige Exemplare oder vielmehr deren Reste sind auch in Norddeutschland gefunden, das kulturgeschichtlich in jenen Zeiten mit dem Norden Europas eng zusammenhängt. Bei der ganz charakteristischen Sonderform der Luren und der Beschränkung der Hauptfunde auf ein verhältnismäßig enges Verbreitungsgebiet muß der Fund einer einzelnen Lure in Irland um so mehr auffallen. Die Form ist ganz die gleiche wie bei den skandinavischen Stücken, auch die Schallplatte an der Stürze ist da, ebenfalls mit getriebenen Verzierungen versehen und zwar im Stile der keltischen Latènekunst (Ende des letzten vorchristlichen Jahrtausends), während die spätesten skandinavischen Luren nicht jünger sind als die letzten Abschnitte der Bronzezeit. Der zeitliche und räumliche Abstand der irischen Lure von den nordischen ist nur schwer zu erklären, da alle Zwischenglieder noch völlig fehlen. Eine unabhängige Entwicklung an zwei verschiedenen Stellen mit identischem Endergebnis ist in diesem Falle von vornherein auszuschließen, die Zwischenglieder müssen vorhanden sein, wenn sie uns auch vorerst noch nicht erkennbar sind. Vielleicht hängt das große gallische Bronzehorn, von dem wir mehrfache Abbildungen (z. B. an der bekannten Statue des Sterbenden Galliers) und auch ein Original aus der Gegend von Nizza (im Deutschen Museum in München) besitzen, mit den nordischen Luren doch entwicklungsgeschichtlich irgendwie direkt zusammen, auch das Cornu der Etrusker und Römer dürfte dann zur Verwandtschaft gehören. Dann wäre auch zugleich eine Erklärung dafür gefunden, daß die Lure in noch späterer Zeit auf einer keltiberischen Bronzemünze aus Spanien dargestellt ist in der Hand eines Reiters. Sicherheit über die Zusammenhänge können uns nur glückliche Neufunde bringen.

Klarer liegen die Dinge bei der Carnyx, der speziellen keltischen Trompete mit der Stürze in Gestalt eines offenen Tierrachens. Die Zeugen für dieses Instrument sind häufig in Kunst und Literatur. Bei den weiten Kriegszügen der Gallier ist auch ihre nationale Trompete mitgewandert und wir finden sie so gut in Frankreich wie im Dakerlande und Kleinasien. Unter den Trophäen auf der Trajanssäule ist die Carnyx außerordentlich häufig und so naturalistisch dargestellt, daß nach diesen Bildern der Bau eines Modelles keine Schwierigkeit bot, wie es für das Römisch-germanische Central-Museum in Mainz hergestellt wurde. Von den Galliern werden auch die Paphlagonier, ein Stamm im südlichen Kleinasien, diese Trompete übernommen haben, der sie eine Stürze in Form eines Stierkopfes gaben. Eine solche Carnyx, wie sie in der antiken Literatur als speziell paphlagonisch genannt wird, ist dargestellt im Waffenfries von Pergamon. Auch das umgekehrte Abhängigkeitsverhältnis ist allerdings denkbar, daß die paphlagonische Stierkopftrompete in ihrer urtümlichen Form das Vorbild der gallischen Carnyx gewesen ist und dann erst durch die gallischen Stämme ihre weite Verbreitung gefunden hat.



Die Ausbreitung dieser Trompete können wir bis nach Indien verfolgen, wo in einem Bildwerke des ersten nachchristlichen Jahrhunderts die gleichen Instrumente erscheinen, doch in der Hand von fremden, nichtindischen Bläsern. Man wird diese wie die paph'agonische Trompete nicht als besondere Entwicklung von der Carnyx ablösen wollen, da sie zeitlich und räumlich zu eng beieinander liegen und ihre Zusammenfassung ja auch keinerlei Schwierigkeiten bietet; auch die gleichen Formen in Tibet können ganz gut hier noch angeschlossen werden. Sicher unabhängig aber sind zweifellos die aztekischen Trompeten mit Tierkopfstürze entstanden.

So oft die Kunst auf die Formen des Altertums zurückgriff, ist die Carnyx wieder an die Oberfläche gekommen, in spätkarolingischer Zeit, während der Renaissance und in der Zeit des Empire, und in dieser letztgenannten Periode sind es besonders die französischen Instrumentenbauer, die die Trompete ihrer gallischen Vorfahren zum Vorbild nehmen, indem sie Instrumenten wie der Posaune, dem Fagott und dem „Russischen Horn" eine Stürze in Gestalt eines geöffneten Tierrachens geben, während der sonstige Bau des betr. Instrumentes die Formen der Zeit zeigt.

Auffallend ist bei der überaus großen Zahl von Darstellungen der Carnyx und ihrer Erwähnungen in der Literatur, daß bisher nur ein einziges Exemplar gefunden wurde und zwar in Schottland; in der Fachliteratur ist diese Trompete zudem meist als Lituus bezeichnet, ist aber ganz zweifellos eine echt keltische Carnyx mit dem Zackenkamm auf der Außenseite, der Tierkopf selbst ist freilich schon stilisiert. Dieses Original hat wie die Darstellungen ein durchaus gerades Rohr von der Stürze bis zum Mundstück, der Tierrachen muß also beim Blasen nach oben oder unten geöffnet gewesen sein. Nur ein einziges Mal ist die Carnyx im Gebrauch dargestellt, auf dem berühmten Silberkessel von Gundestrup im National-Museum in Kopenhagen, und hier ist das letzte Stück des Rohres s-förmig umgebogen, so daß das Rohr senkrecht nach oben steht und der Tierrachen gerade nach vorne gerichtet ist. Diese an sich gewiß sinngemäße Haltung findet sich auch auf der schon genannten indischen Darstellung, muß also zeitweilig üblich gewesen sein.

Schließlich soll noch in dieser Reihe ein Instrument nicht alltäglicher Form erwähnt werden, das eine lange Wanderung hinter sich hat, der Dudelsack. Wir kennen ihn heute als National-Instrument der Schotten und das ist er schon im 12. Jahrhundert nach Chr. Abbildungen aus dem Altertum gibt es nicht; was bisher dafür galt, ist anders zu erklären, es sind ein Tier auf der Hand eines Opfernden aus einem Relief am Tore des hittitischen Palastes von Bosöjük und ein Bronze-Figürchen aus Schottland, das nicht römischer Herkunft, sondern Renaissancearbeit — oder Fälschung ist, was aus den bisherigen mangelhaften Abbildungen nicht erkennbar ist. — Dagegen gibt der frühmittelalterliche Bischof Isidor von Sevilla eine anschauliche Beschreibung des Dudelsacks: „ein Fell mit 2 Rohren, durch das eine wird die Luft hineingeblasen, durch das andere tritt sie wieder heraus". Der Grundtypus ist damit gesichert und wir sehen ferner, daß der damalige Dudelsack nur eine Pfeife hatte, die weiteren mit der feststehenden Bordunbegleitung also erst später eingeführt sind.



In der Zeit der römischen Kaiser wird mehrfach eine „Sackpfeife", askaulos, genannt, die im Zirkus verwendet und von Nero eine Weile auch in die Militärmusik eingeführt war. Genaueres wird nicht gesagt, das Instrument muß also allgemein bekannt gewesen sein. Auf klassischem Boden ist der Dudelsack indessen sicherlich nicht entstanden, die Griechen und Römer haben fast alle Instrumente aus dem Orient übernommen. Eine Spur gibt das Danielbuch der Bibel, wo unter vielen anderen Tongeräten auch die „Sumponjah" erscheint. Das Wort ist zweifellos das griechische symphonia, das eben den Dudelsack bezeichnet, italienisch heißt es heute noch zampogna, auf dem Balkan sumponja usw. Das Danielbuch führt uns in den chaldäisch-babylonischen Kulturkreis, und hier haben wir dann wohl auch die Heimat des Dudelsacks wie so manches anderen Musikinstrumentes zu suchen.

Flucht und Verfolgung.

Ein Junge, ein sorgloser Junge
pfiff einen Gassenhauer
mit arroganter Zunge.
Vorüber ging ein Bauer;
dem tat das Liedl nichts zuleide,
ihm macht' es nicht Aerger, nicht Ohrenweide.
Er ging gefahrlos und gelassen,
still, unberührt, zufrieden seine Gassen.

Doch mich, weil ich mich wehrte,
packte dies Stückl Operette,
folgte mir auf meiner Fährte,
hing sich an mich wie eine Klette.
Und bald — weh mir und meinen Ohren! —
war es auf meiner Zunge geboren
und schlüpfte durch meine Lippen behend. . .
(Von rückwärts kam gerad' heran
und sah mich von der Seite an
mein Freund, der Operndirigent. . .)

Victor Wittner (Wien).

Conrad Ansorge.

Eine Studie von Ernst Ludwig Schellenberg.

(Schluß.)

Ansorges Klavierschöpfungen mögen durch die Bearbeitungen fremder Werke eröffnet werden. Bachs Präludium und Fuge C dur, sowie Toccata, Adagio und Fuge C dur sind mit kundiger, ehrfürchtiger Hand übertragen worden. Die Fantasien über polnische, besonders aber über Schuberts deutsche Tänze zeigen den verstehenden, geschickten Schüler Franz Liszts. Sein eigenes Schaffen wird von denen, die ihm gegenüber noch fremd beharren, wohl am leichtesten in den „Traumbildern" verstanden werden. Die beiden Hefte zeigen schon, was später noch deutlicher hervortritt: den künstlerischen Willen; d. h.: die Abwesenheit leeren Virtuosentums und musikantischer Sorglosigkeit. Ob still und licht, ob fiebernd erregt, — immer gilt es, den einzig folgerechten, klargeprägten Ausdruck zu finden. Ein heroisches, trotziges Valse-Impromptu leitet zu der Ballade über. Es waltet in ihr ein leidenschaftliches Begehren. Wuchtige Baßgänge und Oktavenläufe brausen gleich rollenden Wogen vor-

über, manchmal unterbrochen von flehendem Gesang und von der Innigkeit eines E dur-Satzes mit hinträumender Begleitfigur. Nach einem letzten umfangenden Aufbäumen verklingt das vornehme, erzglühende Werk feierlich und ergebungsvoll. — Schon jetzt kann es gesagt werden: Ansorge besitzt Stil. Es ist nicht schwer, seine abseitige, eigentümliche Art sofort zu erkennen. Und noch etwas: er hat keine hohlen Phrasen, keine heuchelnden Notbehelfe. Was er kündet, ist reifer, reiner Ausdruck tiefsten Erlebens und Fühlens. Niemals entheiligt er die Musik zur aufgetriebenen Gebärde. Er weiß noch etwas von der Logik und Gesetzmäßigkeit, wie sie Chopin in so hohem Maße eigen waren. Er ist ein Künstler mit lauterer Gesinnung: kein Schauspieler und Seiltänzer.

In den drei Klaviersonaten fühlt man am unmittelbarsten, was er sucht und sagt. Die erste darf vielleicht als die bedeutsamste gelten. Fest, kühn und klar, gemahnt sie an aufstrebende Marmorsäulen, die von der Morgensonne sehnlich überglüht werden. Auf den bewegten, drängenden ersten Satz folgt ein Adagio voll gesammelter, armebreitender Feierlichkeit. (Ansorge liebt das Adagio, das Abgeklärte, Herbstliche, die beruhigte, helle Luft.) Der Schlußteil bezieht sich nach einem verwegenen Fugato auf den Beginn dieses entscheidenden und wesentlichen Werkes. Es ist als Opus 1 bezeichnet. Wieviel Würde liegt in solchem Anfang! — Ungleich schwieriger gestaltet sich die zweite Sonate. Sie gibt am meisten dem Lebensdrange, dem aufbegehrenden Blute nach und ist technisch die schwierigste und thematisch die undeutlichste. Ein Schicksal steht auf. Das Adagio ist das Lied eines, der in letzter Hoffnung betet. Abendröte über einem Winterwalde. Der wilde Trotz, der gellende Aufschrei des Finales, das vielleicht zu wenig inneren Kontrast zu dem Maestoso bildet, verhallt wie ein ermattetes Flügelschlagen —: Trost naht erst, wenn der letzte Kampf überwunden und vergrollt ist. — Ganz anders die dritte Sonate. Frühling flüstert und raunt; eine Mainacht mit weißem Mondlicht über Apfelblüten. Vom Garten herüber weht ein laues Duften. Auch hier fällt eine gewisse Gleichförmigkeit auf; namentlich in den ersten beiden Teilen und in deren Mittelsätzen. Tiefe Atemzüge, dankbares Genießen und Sinnen. Der Schluß aber ist Werdelust, Keimen und Drängen. Die Themen geben sich nicht breit und stark; sie schweben wie Wolken vorüber, flockige, zarte Schleier. — Es wäre noch die Cello-Sonate zu nennen; ein herbes, männliches, ernstes Werk. Der runde, volle Ton des Cellos singt inbrünstig warm von Ansorges gefestigter Gläubigkeit. Niemals entartet das Instrument zum Selbstzweck; im engsten Verein mit dem Klavier ringt oder klagt es, niemals aufdringlich oder blutlos. Der erste Satz erscheint als der bedeutsamste. Er überragt die anderen nicht nur an Länge, sondern auch an Größe der Konzeption. Verklärte, geläuterte Wehmut atmet das Adagio, während das erregte Finale wieder von den bekannten Oktavengängen durchrauscht wird. Daß diese Werke bislang noch nicht genügend Beachtung erfahren, beruht weniger in ihrer Schwierigkeit — was wird heute von Klavierakrobaten nicht alles geleistet! —, sondern in ihrer vornehmen, selbstgewissen, keuschen Art, welche niemals dem modischen Beifall der Menge frönt. — —

Man hat Grund zum Mißtrauen angesichts der Tatsache, daß die Kammermusik allgemach vor dem Aufwande eines gewaltsam überhöhten Orchesterapparates vernachlässigt und gemieden wird. Ihre zarten, schwermütig hellen Reize, ihre reinen Liebesblicke begegnen Geringschätzung und Verständnislosigkeit. Und — wieviel weiß sie zu verraten! Da kann man nicht offenbare Erfindungsarmut vorsichtig unter dem Prunkmantel vielfältigen Schalles verbergen; sie bleibt die Kunst des g u t e n G e w i s s e n s. Wer Streichmusik schreibt, der darf nicht für die Instrumente, sondern die Instrumente sollen für ihn singen. Sie müssen dem Schaffenden ihre Seele verleihen, ihre süße, ungetrübte, Ewigkeit wissende.

Ansorges Streichquartette sind unbekannt. Es wäre an der Zeit, dem Irrtum, der Heuchelei des Verschweigens entgegenzutreten. Denn wahrlich, unsere Zeit ist bitter arm an Kammermusik! Aber das Gesetz der Trägheit ist nirgends beharrlicher als unter den Konzertveranstaltern, die sich mit Behagen der unreinen, satten Genügsamkeit der Herde anbequemen.



Das erste der Streichquartette ist auf dem Thema des Liederzyklus „Vigilien" aufgebaut. Wie die Gesänge, so beherrscht auch dieses Werk eine schmerzliche, schwermütige Chromatik. Verhangener Himmel, Entsagung, Blätterfall.

„Weh mir, wo nehm' ich, wenn
es Winter ist, die Blumen, und wo
den Sonnenschein
und Schatten der Erde?
Die Mauern stehen
sprachlos und kalt, im Winde
klirren die Fahnen." (Hölderlin.)

Nach dem klagenden Andante folgt ein hart erregter Aufschwung; Hast und Frage nach Frieden. Es ist, als suchten die Instrumente einander zu fliehen, um irgendwo die Ruhe des kühlen Traums zu finden. Und er naht, aber ahnungsschwer, ungewiß. Dunkel, mitternächtig, tiefblau tönt das Adagio vorüber. Zuletzt ein kräftig fugierter Satz, Wiederaufbäumen des zweiten Teiles (der neue Tag bringt alte Schmerzen) und ein verwehender, mühsam beruhigter Ausklang. Sicherlich erfordert diese graue, leiddurchzitterte Schöpfung mehr als Pultvirtuosen und solche Hörer, die mit empfangenden, wachen Ohren in das Leben hineinlauschen. — Sonne durchwärmt dagegen das zweite Quartett. Gleich dem ersten liegt ihm ein Lied zugrunde, „Auf See" nach dem Gedicht von Richard Dehmel. Ein Dahinträumen in Glück und Licht. Wunschlos heiterer Maitag. Das Adagio durchflutet eine dankbare Hingabe; und das süße Pastorale des Allegrettos singt einen Vers von Nietzsche: „Und wir sahen uns an und blickten auf die grüne Wiese, über welche gerade der kühle Abend lief, und weinten miteinander. — Damals aber war mir das Leben lieber, als je alle meine Weisheit." Groß und wuchtig erhebt sich der Schlußteil; mahnend pocht es in den Bässen: bereit sein ist alles! Ein Wind flüchtet vorbei; aber fest und breit reckt ihm der Baum seine umarmenden Aeste entgegen. Und wenn man dieses spätere Werk wie all die vorangehenden als Ausdruck innersten, eigensten Erlebnisses hört und begreift, so weiß man: Ansorges Seele wurde still und fromm; das Trübe, Suchende vergangener Tage ist überwunden und geklärt. (Es war mir vergönnt, ein noch ungedrucktes Liederheft einzusehen, in welchem gleichfalls neue, hellere, länger ausschwingende Töne aufklingen.)

Zuletzt als reifste Frucht eines Hölderlinschen Pantheismus, mag das noch nicht im Handel erschienene, aber schon mehrfach aufgeführte Requiem für Männerchor und Orchester gewürdigt werden. Nicht umsonst ist es, daß ein indischer Spruch als Eingang gesungen wird; es ist Meeresstille der Seele, Ueberwindung, Glaube. Die Welt mit Not und Lärm liegt in Tiefe und Ferne. Der Kampf wird nicht mehr unmittelbar erlebt; er wird nur erzählt, gleichsam aus der lebendigen Erinnerung. Der Berg



ist erstiegen. Wie vollkommen und klar singt das Thema, das den flehenden Beginn des Werkes bildet! Das Nachspiel öffnet den Blick in eine Weite, die über den hüllenden Wolken ist. . . Ansorge hat sich aus dem „Gesang der Toten" von Novalis einige Strophen gewählt; und dies heißt seine Erkenntnis: „Uns ward erst die Liebe, Leben." Aus ewig schmerzenden Wunden führt der Weg tief in Gott hinein —

„und aus seinem Herzen fließen
wir zurück zu unserm Kreise,
und der Geist des höchsten Strebens
taucht in unsre Wirbel ein."

Akustik und Musik.

Von Willi Möllendorff (Berlin).

Gelegentlich meiner Vorträge am Vierteltonharmonium in Wien und Berlin zu Anfang des Jahres 1917 habe ich von vielen Seiten so merkwürdige Ansichten über das Verhältnis von Physik (Akustik) und Musik zu hören bekommen, daß ich endlich einmal Gelegenheit nehmen möchte, dies Verhältnis etwas näher zu beleuchten [1]. Sollte ich dabei hin und wieder auch auf die Vierteltöne selbst zu sprechen kommen, so mag man das als „in der Natur der Sache begründet" entschuldigen.

Zunächst (wir wollen nicht oberflächlich sein!): Was ist denn die Musik? — Die Kunst der Töne (und Geräusche)!

Und was ist die Akustik? — Die Wissenschaft der Töne (und Geräusche)! Also muß man wohl Akustik studieren, wenn man es in der Musik einmal recht weit bringen will?

Nein, nein, nein, dreimal: nein! Man kann Akustik studieren, soviel man will, das nützt einem als Musiker gar nichts, nicht einmal beim Schlagen der großen Trommel!

Auf Akustik scheint doch aber alle Musik zu basieren, und dennoch soll sie einem beim Studium der Tonkunst nichts nützen können?

Ja, was da scheint, ist eben ein in Musikerkreisen weit verbreiteter Irrtum. In Wahrheit liegt die Sache gerade umgekehrt: alle Akustik basiert auf Musik! Was der Musiker rein erfahrungsgemäß gefunden, das sucht danach der Akustiker wissenschaftlich zu begründen. Insbesondere gilt das von dem Nebeneinander und dem Miteinander der Töne, also von der musikalischen Skala und der musikalischen Harmonie, kurz: von den Schwingungsverhältnissen der Töne. Oder hat man je davon gehört, daß beim Einstimmen auch nur eines einzigen Instrumentes die Schwingungszahlen der Akustik vonnöten wären? Oder daß man beim Erlernen der Spieltechnik auch nur eines einzigen Instrumentes diese Zahlen zu Rate zöge? Oder daß das Studium der schweren Kunst der musikalischen Komposition durch Heranziehen der Ergebnisse der Akustik auch nur um ein weniges erleichtert würde?

Dennoch: den gebildeten Musiker interessieren die Ergebnisse der Akustik, gerade soweit sie die Schwingungsverhältnisse betreffen, ganz gewaltig. Nur eben leider: praktisch sind sie für ihn ganz bedeutungslos. (Dem Maler ergeht es ganz ähnlich mit der Optik.) Wie wenig Wert Resultate der Akustik für den Musiker haben können, darüber im einzelnen noch folgendes.

Die Akustik lehrt: die Schwingungszahlen der Obertöne eines Grundtones (d. h. der Töne, welche der schwingende Körper durch gleichzeitiges Schwingen seiner Teile erzeugt) stehen zueinander im Verhältnis der natürlichen Zahlen. So lauten die ersten fünf Obertöne von C: c g c_1 e_1 g_1, und deren Schwingungszahlen (die Schwingungszahl von C gleich 1 gesetzt) verhalten sich zueinander wie 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6. (Man nennt diese Töne auch Naturtöne, weil sie sich auf Blasinstrumenten ohne Zuhilfenahme von Ventilen usw., also auf natürlichem Wege erzeugen lassen.) Diese 6 Töne liefern nun dem Musiker im Zusammenklang die Dur-Harmonie, und zwar in ihrer schönst klingenden Lage. Der Akustiker ist glücklich! Und der Musiker auch! Denn der alte Satz: „musica est exercitium arithmeticum nescientis se numerare animi" („die Musik ist das Rechenexempel, bei dem sich die Seele, ihrer selbst nicht bewußt, in Zahlen umsetzt"), hier ist er mathematisch zur Evidenz bewiesen! Flugs wird deshalb nun weiter gefolgert: Je einfacher die Verhältnisse der Schwingungszahlen, desto vollkommener der Zusammenklang der Töne. Und — das stimmt leider ganz und gar nicht! Denn: schon der nächste Oberton, die Naturseptime, welche obiges Verhältnis um die Zahl 7 erweitert, und die nach dieser Folgerung den Dur-Dreiklang höchstens um eine sehr milde klingende Dissonanz bereichern dürfte, diese Naturseptime ist ein Ton, der weder im reinen noch im temperierten System überhaupt vorhanden ist! Ja, sagen nun viele Akustiker, das ist eben gerade ein großer Mangel eures Tonsystems; enthielte es nur diese Naturseptime und dazu auch noch viele der folgenden Obertöne, soweit sie ebenfalls dem System fehlen, ihr solltet einmal sehen, wie gewaltig die ganze Musik dadurch gewinnen würde! Auf dieses Exempel durfte ich nun unlängst vor einem sehr maßgeblichen Auditorium die Probe machen. Die ganz unverhoffte Gelegenheit dazu bot sich mir bei der Vorführung meines Vierteltonharmoniums in Wien. Nach Berechnung des Herrn Ingenieurs Gerbel [1] daselbst fällt nämlich der Ton tief-b (Viertelton zwischen a und b) meines Instruments mit der pp. Naturseptime fast zusammen. Herr Gerbel meinte deshalb, daß der neue Akkord c—e—g—tief-b viel schöner, reiner klingen müsse wie der alte Akkord c—e—g—b. Jedoch: das war durchaus nicht der Fall! Von den vielen hundert anwesenden musikalischen Fachleuten war jedenfalls kein einziger für die reine Naturseptime, alle waren für die nach akustischen Begriffen viel zu hohe, mithin ganz unreine Septime b. Also: was nützen dem Musiker die schönsten Folgerungen der Akustik, wenn seine Ohren ihm schließlich schlagend das Gegenteil beweisen? Jedenfalls ist es mit dem schönen akustischen Zahlenverhältnis 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 für musikalische Zwecke nichts! Mit der Zahl 6 hört hier das Reich der Akustik auf, und auch die Töne, welche sich auf Grund der Fortsetzung dieser Zahlenreihe ergeben, nimmt das musikalische Ohr nur mit Auswahl an.

Jedoch: auch von 1 bis 6 steht die Herrschaft der Akustik auf recht schwachen Füßen. Denn: erhöhe ich in unserem C dur-Dreiklang die Terz e um das gar nicht kleine, sondern von jedem leidlich musikalischen Ohr ganz leicht auffaßbare Intervall eines Achteltones, so ändert dies gleichwohl nichts an dem Totaleindruck des Akkordes. Ich kann die akustisch reine Terz e nehmen oder die um einen Achtelton erhöhte, es bleibt für das Ohr dieselbe Harmonie! (An dem Harmonium, welches die Firma Kewitsch in Berlin gebaut hat, kann jedermann ohne weiteres diese Behauptung auf ihre Richtigkeit nachprüfen.) Und weiter: ich kann außerdem in diesem Akkord die Quinte noch um eine Kleinigkeit tiefer nehmen und — es bleibt für das Ohr derselbe Dur-Klang. So beschaffen, d. h. die Terz um einen Achtelton erhöht, und die Quinte um eine Kleinigkeit vertieft, ist nämlich die Dur-Harmonie auf allen unseren Tasteninstrumenten und — nun schon seit 200 Jahren nimmt niemand an dieser gar nicht geringen zwiefachen Unreinheit Anstoß. Das temperierte System, mit dem unsere Klaviere, Orgeln und Harmoniums musizieren, kennt nämlich nur diesen, akustisch unreinen Durklang, ja: alle seine Intervalle außer der Oktave sind unrein, und doch: wir können ganz famos damit musizieren, ja: unsere ganze moderne Musik wäre ohne diese Unreinheiten des Systems überhaupt nie geboren worden. Also nochmals (mit einer kleinen Variation): was nützen dem Musiker die schönsten Schwingungs-

[1] Wir können uns in einigen Punkten dem Verfasser nicht anschließen, sehen aber darin keinen Grund, den Aufsatz nicht zum Abdruck zu bringen. D. Schr.

[1] Der Herr ist übrigens durchaus kein Gegner der Vierteltöne.

verhältnisse der Akustik, wenn seine Ohren selbst solche erheblichen Unreinheiten glatt überhören?

Ja, wird der Musiker hier unwillig und ein wenig verzweifelt ausrufen, sind denn nun alle die schönen Zahlen der Akustik für die Musik wirklich ganz und gar wertlos? — Nein, das sind sie nun wiederum auch nicht. Sie haben nur nicht **die** Bedeutung, die ihnen so oft von Musikern und Akustikern beigelegt wird. Sie geben nicht Werte wieder, an denen nicht zu rütteln wäre, sondern sie stellen vielmehr nur gewisse Mittelwerte dar, die je nach dem einzelnen Fall eine kleinere oder größere Abweichung vertragen. Unsere (auch die musikalisch allerfeinsten) Ohren sind nämlich (glücklicherweise) so eingerichtet, daß wir einen Ton, oder besser, da es ja in der Musik eigentlich immer nur auf die relative Tonhöhe ankommt, daß wir ein Intervall noch nicht als unrein empfinden, wenn es, akustisch genommen, schon stark verstimmt ist. Erst wenn eine gewisse Fehlergrenze überschritten wird, nennt auch der Musiker das Intervall „unrein". Innerhalb dieser Grenzen spricht er ganz ehrlich und korrekt nur von zu „matten" oder zu „scharfen" Intervallen. Diese Fehlergrenze liegt nun bei den verschiedenen Intervallen sehr verschieden. So wird die akustisch-reine Quinte schon sehr bald als unrein empfunden, dagegen verträgt die akustisch-reine Dur-Terz, wie wir oben sahen, eine Verstimmung bis zu einem veritablen Achtelton. Wäre es anders: ein „Temperieren", auf deutsch: ein „Mäßigen", „Mildern" (temperieren heißt nicht: fälschen!) fast aller Intervalle des ganzen Systems wäre ja sonst unmöglich, und damit auch alles Musizieren auf Instrumenten mit nur zwölf Tasten für die Oktave. Hieraus erhellt, daß die Schwingungszahlen der Akustik für die Musik tatsächlich nur die Bedeutung von Mittelwerten haben, und nebenbei noch: daß Rein-Instrumente (d. h. Instrumente mit akustisch-reinen Tönen), wie es deren so viele gibt, für den **Musiker** die allerüberflüssigsten Dinge von der Welt sind. Dazu spielt beim Hören von temperierter Musik nun auch noch die Macht der Gewohnheit mit, sodaß gerade die feinsten Ohren die akustisch-reine Stimmung auf Tasteninstrumenten als musikalisch-unrein empfinden. Ein größerer Widerspruch zwischen dem, was die Akustik, und dem, was unser Gehör uns sagt, ist eigentlich kaum noch denkbar!

Und noch eine andere höchst wunderbare Eigenschaft unseres Ohres spielt beim Hören von temperierter Musik eine sehr große Rolle: das Ohr korrigiert nämlich automatisch alle Fehler unserer Temperatur, soweit ihm das nötig erscheint! So „hört" das Ohr auch auf dem Klavier deutlich, wie der Schritt c—d der C dur-Tonleiter größer ist als der Schritt d—e, trotzdem im temperierten System beide Schritte ganz gleich groß sind · so „hört" das Ohr auch auf dem Klavier in der Akkordfolge

c — h* — c
g — g — g
es — d — es
c — g — c

für h einen höheren Ton als in der Akkordfolge

c — ces* — b
g — as — g
es — es — es
c — as — es

für ces, trotzdem man beide Male natürlich dieselbe Taste anschlägt; desgleichen in der Akkordfolge

d — dis* — e
a — a — gis
f — f — e

für dis einen höheren Ton als in der Folge

d — es* — d
a — a — b
f — f — b für es.

Viele meinen nun, dies Hör-Phänomen **bestätige** die Lehren der Akustik. (Meiner Ansicht nach bestätigt es nur vollends die Ueberflüssigkeit aller Rein-Instrumente für musikalische Zwecke.) Ich kann mich dieser Meinung nicht anschließen. Nach den Lehren der Akustik sind h und ces, dis und es usw. doch verschiedene Töne. Ein Instrument, das mir hierfür nicht verschiedene, sondern immer nur ganz gleiche Töne liefert, müßte demnach ganz unbrauchbar, unsere ganze Temperatur müßte unmöglich sein, nur das würde die Lehren der Akustik bestätigen, nicht aber das gerade Gegenteil. Oder gilt für irgend eine andere Wissenschaft sonst noch der Satz, daß nur die Ausnahmen die Regeln bestätigen?

Man verstehe mich nun nicht falsch: ich bin ganz und gar kein Feind, sondern vielmehr ein fanatischer Verehrer jeder exakten Wissenschaft. (Möge das Endziel aller nun „ignorabimus" oder „non ignorabimus" lauten.) Auch die Akustik schätze ich demnach als solche sehr hoch, nur: die Wunder der musikalischen Harmonie vermag sie uns meines Erachtens keineswegs restlos, sondern leider nur bis zu einem sehr „gewissen" Grade zu erklären. Das alles bestreitet der wirkliche Akustiker ja auch durchaus nicht, nur eben — leider — : viele Musiker und dazu viele „Grenzer" meinen, der ganze Tonbau unserer jetzigen Musik wäre durch die Akustik ursicher fundiert, und dem Irrtum dieser Kreise, der wohl nur aus mangelnder Gelegenheit zu gründlicher Orientierung resultiert, wollen meine Zeilen ein wenig zu berichtigen versuchen. Und mehr noch: sie wollen dem Musiker auch ans Herz legen, allen Neu-Erscheinungen auf dem Gebiet des Tonsystems gegenüber (handle es sich nun um Drittel-, Viertel-, Sechstel-, Achtel- oder meinetwegen Tausendsteltöne!) nur allein seinen Ohren zu trauen, und nicht etwa in den Trugschluß zu verfallen: von Viertel-, Drittel- usw. Tönen erzählt uns die Akustik nichts, also können sie auch nicht für die Musik in Frage kommen. Dies wäre sogar in doppelter Hinsicht ein Irrtum. Erstens nämlich redet die Akustik gelegentlich auch sehr wohl von kleineren als Halbton-Intervallen, und zweitens kann sich die Akustik wiederum nicht allzuviel mit solchen Stufen beschäftigen, weil sie ja eben von der Musik bisher gar nicht benutzt wurden. Denn das eine dürfen wir Musiker nie vergessen: Im Anfang war die Musik! Die praktische Musik! Die Akustik kam, wie alle Theorie, erst ein gut Stück hinterdrein gehinkt. Und wir praktischen Musiker, schaffende und nachschaffende, sind auch heute noch diejenigen, die „den Ton angeben"! Wir sind die Könige, die bauen! Wir brauchen uns deshalb von keinem Kärrner, und sei es der allergelehrteste Physiker, Theoretiker und Ästhetiker, Vorschriften darüber machen zu lassen, mit welchem Material wir bauen sollen. Wir haben die Musik auf ihre jetzige Höhe gebracht, deshalb können auch nur wir die Mittel bestimmen, mit denen die Musik noch immer höher zu entwickeln wäre. Als letzte Instanz kennen wir da aber nur unsere Ohren! Sollten diese kleinere als Halbtöne für alle Zukunft ablehnen, gut — sie dürfen mit der Autorität der höchsten Instanz Recht sprechen. Sollten unsere Ohren sich aber nach reiflicher Prüfung von — sagen wir — einigen Jahrzehnten für die Einführung von Viertel- oder vielleicht auch Drittel- oder Sechsteltönen entschließen, nun: so wird auch eines Tages die Akustik mit dem übrigen Troß der Theorie nachgehinkt kommen und unumstößlich sicher beweisen, daß es so und nicht anders eben kommen mußte. Wenn es schwer ist, hier keine Satire zu schreiben — wir „Könige von Gottes Gnaden" (sit venia verbo) sind daran unschuldig.

Eine Antwort.

Von **Alexander Jemnitz** (Budapest).

Während der letzten Monate erhielt ich von verschiedner Seite Briefe, die teils versteckt andeutend, teils unverhohlen die Verwunderung darüber ausdrückten, daß in meinen Fachaufsätzen so wenig Bezugnahme auf den Weltkrieg und die durch ihn hervorgerufenen Verhältnisse zu finden sei. Ich ließ derlei halbe Anfragen bis jetzt unberücksichtigt, nicht weil ich um eine Antwort verlegen ge-

wesen wäre, sondern im Gegenteil, weil ich zu viel Grundsätzliches klarzulegen hatte, dies nicht von Fall zu Fall wiederholen mochte und eine gewisse Menge der Zuschriften abwartete, die mich berechtigen sollte, den Bescheid vor breiter Oeffentlichkeit abzugeben.

Die Verblendung, die beim Beginn des Krieges den größten Teil der Musikschriftsteller, wie der Aestheten überhaupt, befiel, sie den Krieg auch von ihrem besonderen Standpunkt aus preisen und von ihm geradezu eine künstlerische Wiedergeburt erhoffen ließ, ist zwar noch immer nicht ganz gewichen, der bedeutende Wandel in den Anschauungen wird aber jedem sofort einleuchten, der Zeitungen und Zeitschriften von heute mit vor drei Jahren gedruckten vergleicht. Was für Wunderheilkräfte wurden damals dem Krieg in die Schuhe geschoben! Dieses Ungeheuer muß darüber nicht weniger erstaunt gewesen sein, als wie ein Gewohnheitsmörder, dem man plötzlich subtile lyrische Stimmungen zumutet. Die nicht zurückgehaltene Ueberzeugung, daß der Krieg der Musikpflege nur schaden werde, wurde seinerzeit mit gehässigem Protest angegriffen. Seitdem haben die Tatsachen gesprochen und entschieden; und es gab unter den Lobsängern des Krieges so manchen, der seine Ansichten erst still dann lauter einer gründlichen Nachprüfung unterzog. Die Ereignisse lieferten allerdings den bildenden Künsten neuartige stoffliche Anregungen, der Literatur außer diesen noch ein beträchtliches psychologisches Material; das sind jedoch Bereicherungen, welche die Musik, deren Inhalt keine Außendinge bilden, ausschließen. Der Kanonendonner, das Rattern der Maschinengewehre, das Platzen der Handgranaten bleiben Geräusche und als solche für musikalische Zwecke unverwendbar und daher gleichgültig.

In den Augusttagen des Kriegsausbruchs stand ich einmal stundenlang am Brandenburger-Tor und horchte auf die verschiedenen, mehrstimmig ertönenden Signalhuppen der vorbeisausenden Ordonnanzautos. Ich gedachte dabei der Weisheit unsrer alten Theoretiker, denn die Quartsextakkorde klangen unter allen Varianten am schlechtesten, wirkten matt und farblos gegen die scharfen Sext-, vollen Grund-, schallenden Septimen- und schwirrenden Nonenakkorde... Es war eines der fruchtbarsten musikalischen Erlebnisse der verflossenen Zeit für mich.

Von psychophysischen Nachwirkungen zu sprechen, wäre wohl zu weitläufig und mangels Anhaltspunkte und Beweise auch zu fragwürdig. Es bleibe dahingestellt, ob ein Tonsetzer, der sein Bajonett einigen Feinden in den Unterleib rennt, seelische Eindrücke empfängt, die ihn eher zum Komponieren befähigen als den sie entbehrenden. Wer könnte beurteilen, wieweit auf uns gekommene Musikwerke durch kriegerische Handlungen gefördert oder beeinträchtigt worden sind?! Der Eroikakomponist ist kein Soldat gewesen und hat den Krieg am eigenen Leibe nie zu spüren bekommen.

Noch weniger als die Musik kann deren abstrahierende Theorie außermusikalischen, zumal derartig wesensfremden Momenten zugänglich sein. — Der Quartsextakkord klang auch auf der Ordonnanzhuppe nur schwächlich und das Einzige, was diese Verbindung einem aufmerksamen Ohre offenbarte, war die Bestätigung dessen, daß der zweite Oberton als angestimmter tiefster Ton im Dreiklang den Grundton nicht zu ersetzen vermag, infolge der Aehnlichkeit seiner eigenen Obertöne aber noch keine so grelle Färbung hervorbringt wie der vierte Oberton im Sextakkord. Und würde das Bewußtsein in solchem Augenblick nicht getrübt, wüßte der Besitzer jenes aufmerksamen Ohrs auch von einer Kugel getroffen darüber nicht anders zu urteilen.

Weltereignisse können die Kunstentwicklung nur hindern oder beschleunigen, niemals aber qualitativ beeinflussen; wie eine Kanonade eine Buche stehenlassen oder fällen, jedoch nie zur Eiche wandeln kann. Die großen Formgesetze der Kunst besitzen eine immanente ewige Gültigkeit, gleich dem Gravitationsgesetze. Daß Behandlungsweise und Vorwurf einander die Wage halten müssen, besteht als ästhetische Forderung wider alle Tagespolitik solange Kunst getrieben wird und darüber, wie das Gravitationsgesetz beim Untergang der Dinge nicht aufhören, nur seine praktische Bedeutung einbüßen würde. Die Versuche allgemeine Regeln herauszuschälen, lautere von unlauteren Ausdrucksmitteln zu sondern, vor allem aber in die führenden Ideen der einander stets bedingenden Richtungen einzudringen und die gewonnenen Erkenntnisse so faßlich als möglich: begriffsverwandt auszuprägen, leiten nach solch spezifischen Gefilden, daß der Kunstschriftsteller einen aussichtslosen Weg unternähme, der dorthin keinen sine ira et studio verfertigten Maßstab mitbrächte.

An Schillers „Anmut und Würde" oder „Ueber das Erhabene" merkt man nicht, daß sie in kriegerischen Zeitläuften geschrieben worden sind. Und es wäre ein verhängnisvoller Fehler, wenn man es merken könnte!..

Eine andre, nicht minder verständnislose Frage schwebt heute auf vielen Lippen:

Diejenigen Tonsetzer, die angesichts unseres gegenwärtigen, der Menschheit unwürdigen Jammers Mut und Lust zum Schaffen nicht verloren haben, werden mit neugierig hämischen Erkundigungen darüber belästigt, wie sie dazu imstande seien.

Daß man während des Krieges nicht schaffen könne, wurde von den ohnehin Unfähigen erfunden und als trefflicher Losungsruf eifrig verbreitet; man hatte endlich eine einleuchtende, fast geachtete und sympathisch begrüßte Selbstentschuldigung ersonnen. Dieser impotente Block mußte sich natürlich heftig über solche Einzelne erboßen, welche durch rüstig entschlossenes Weiterarbeiten die Gefahr heraufbeschworen, den willkommenen Schutzschild und die hinter ihm geborgene Gilde zu blamieren. Da man während des Krieges nicht schaffen kann — dies stand fest — wurde das Schaffenkönnen mit einem beherzten logischen Salto für tadelnswert befunden, ja sogar verpönt und verboten.

Was sollten nun die Unglücklichen tun, die so etwas Seltsames wie der Schaffenszwang beherrschte, den jene Herrn allerdings nur vom Hörensagen kennen? — Ein Roman liegt auf meinem Schreibtisch: „Ein verbummelter Student" von Gustav Sack, der beim Vormarsch gegen Bukarest 1916 gefallen ist. In der Vorrede bemerkt der Herausgeber, der letzte Federzug zum Manuskript sei bei einem kurzen Urlaub am Abend vor der Abreise ins Feld getan worden... Für den nächsten Morgen also stand der Abschied vom jung angetrauten Weibe, von der Heimat zum zweiten Male bevor, da die Leiden, denen er entgegenblickte vom unbekannt Gespenstischen zum körperhaft gewordenen Wissen gestiegen waren.

Dies mögen doch alle Philister sich vergegenwärtigen, bevor sie dem Künstler, der halb trotzig, halb widerstandslos verzweifelt „Und doch!" ruft, mit listig tückischen Mahnungen vorhalten, daß Krieg sei, während welchem es sich nicht zieme, so Unsachliches wie Kunst zu üben. (O, wie wohl tut ihnen, ihrem ohnmächtigen Groll gegen höhere Dinge in einem Fußtritt Luft machen zu können!)

Wozu mögen sie es sich aber vergegenwärtigen? — Sie können es nicht ausdenken. Die ehrlichen Kunstfreunde sollten dies jedoch beherzigen, die sich gutmütig bereitwillig die Brille des impotenten Blocks auf die Nase setzen ließen.

Hans Pfitzner: „Christelflein".

Uraufführung an der Dresdner Hofoper am 11. Dezember 1917.

Der Weihnachtszeit Rechnung tragend, gab man am 11. Dezember in der Uraufführung Hans Pfitzners zweiaktiges Märchenspiel „Christelflein". Leider pendelt auch die Neufassung, die vom Komponisten (aus der ursprünglich dreiaktigen Anlage Ilse von Schachs) bewirkt wurde, zwischen Romantik und Realistik. Es scheint demnach, daß sich diese Zwitterstellung, die dem Stücke von Haus aus anhaftete, nicht überwinden ließ. Und das bleibt, der teils wundervollen Musik willen, zu bedauern. Der 1. Akt, in der schlichten und doch so zwingenden Aufmachung mit dem reizenden Christelflein der Frau Merrem-Nikisch, dem charakteristischen Tannengreise Zottmayrs war ein großer Erfolg, an dem die aus dem Herzen quellende und zum Herzen dringende, durchaus feinempfundene Tonsprache hervorragenden Anteil hatte. Entzückend frisch, aus der Tiefe des Gemüts schöpft der Komponist beim Liede des Knecht Rupprecht, wie beim Schnee-

flockentanz. Poesievoll zeichnet Pfitzner das Geheimnis des Waldes, das Wunder des Christkindleins und sein Erscheinen. Leider verliert sich der Text im 2. Akte mit dramatischer Hilflosigkeit ins nüchterne Alltagsleben und ließ den Tondichter und seine Eigenart vollkommen in Stich. Die Anteilnahme des Zuhörers wird von Szene zu Szene geringer, trotz vieler klanglicher Einzelheiten und der treffenden, wenngleich viel zu breit ausgestalteten musikalischen Untermalungen. Man sollte ernsthaft erwägen, den 1. Akt allein aufzuführen: Christelflein zieht mit dem Christkinde zu den Menschen, ungeachtet der Warnungen des Tannengreises. Das gäbe ein Stück Poesie, in herrlicher Verbrämung von Musik und Ausstattung. Wie dem aber sei, jetzt steht zu erwarten, daß wir endlich in Dresden eines der wahrhaft bedeutenden Bühnenwerke Hans Pfitzners zu hören bekommen, „Rose vom Liebesgarten", „Armer Heinrich" und vor allem „Paläſtrina", die des Meisters Stellung als Großen im Reiche der musikdramatischen Kunst kennzeichnen. H. Pl.

Musikbriefe

Dortmund. Der vierte Kriegswinter trug bis jetzt reichere Konzertblüten als seine drei Vorgänger. Nicht alle aber waren gleich fruchttragend. Einige hätten sogar vor ihrem Aufblühen abfallen können, ohne den künstlerischen Gewinn zu gefährden. Die Symphoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters unter Prof. Hüttner haben an Qualität gewonnen, auch war dem neuzeitlichen Schaffen ein größerer Raum gegönnt. G. Straeßers G dur-Symphonie hinterließ infolge einer nur die Hauptakzente betonenden Aufführung nur einen matten Eindruck. Das reiche polyphone Gewebe wußte Prof. Hüttner nicht plastisch genug zu gestalten, so daß eben nur ganz geübten Ohren sich die Feinheiten des Werkes offenbarten. Eine Enttäuschung brachte auch die Wiedergabe der „Märkischen Suite" von Kaun, die namentlich in den letzten Sätzen die nötige Erfindungsgabe und zum Teil auch musikalischen Geschmack vermissen läßt. Dagegen gefielen mit Recht des jungen G. Szell „Variationen über ein eigenes Thema", die sich wohl einen bleibenden Platz in den Konzertprogrammen vornehmer Orchesterkonzerte sichern werden. Auch des Wieners R. Mandl „Hymne an die aufgehende Sonne" für Streichorchester, Orgel und Harfe ist ein gut gearbeitetes, infolge der zum Ausdruck kommenden Steigerung imposant wirkendes Opus. Händels Concerto grosso Nr. 1 hat durch die Bearbeitung M. Regers entschieden an Klangfarbe, und somit auch in der Wirkung als Ganzes gewonnen. Ein eigenartiges Werk ist die „Burleske" für großes Orchester von Edward Moritz, deren Wirkung allein von einer raffinierten Instrumentation abhängt; es sind Eulenspiegels tolle Streiche in höchster Potenz, eine Probe aufs Exempel, was für komische Wirkungen die Instrumente im einzelnen und in ihrem verschiedenen Zusammengehen hervorbringen können. Wahre Musik steckt sehr wenig darin. F. A. Berwalds Symphonie singulière, die im Zeichen Mendelssohnscher Formalromantik steht, hörte man gern einmal wieder; ebenso das feine, melodiöse Violoncello-Konzert von d'Albert. Daß daneben die Klassiker, namentlich Beethoven (II., VI. u. a.), nicht fehlten, ist wohl selbstverständlich. — Das Mehr an Kammermusik gegenüber den früheren Jahren ist ein besonderes Merkmal des 4. Kriegswinters. A. Busch, Prof. Grümmer-Wien und Prof. Grüters-Bonn spielten das Beethoven-Trio Op. 70 II, Mozarts G dur-Trio und M. Regers Op. 102, letzteres am vollendetsten. Der geniale Sologeiger Busch steht aber entschieden über Busch als Kammerspieler. Ungetrübte Genüsse spendete das Leipziger Gewandhausquartett mit Schumann, Brahms, Beethoven. Die Dortmunder Klavier-Lehrerin Martha Backe hat sich mit dem Düsseldorfer Trio zu einem Klavierquartett verbunden und drei Kammermusikabende angekündigt. Der erste brachte u. a. Wolf-Ferrari, Trio Op. 8, dessen Hauptwert im letzten Satze ruht, während der erste ziemlich aphoristisch behandelt ist, im ganzen aber enttäuscht, wenn man den begabten, vortrefflichen Komponisten nur aus seinen besten Opern kennt. Die Pianistin hatte noch nicht den rechten „Kammerton" gefunden, die Herren des Düsseldorfer Trios sind aber vorzüglich eingespielt. Dann haben die Konzertmeister des philharmonischen Orchesters Pöhlmann, Becker, Pörsken, Mersson sich zu einer Kammermusikvereinigung zusammengetan und werden fünfmal auftreten. Der zweite Abend war Schubert gewidmet, eine dankbare Aufgabe für die Spieler, wie für die Hörer. — Von den mannigfachen Veranstaltungen zum Reformationsjubiläum verdient die vortreffliche Aufführung des Oratoriums „Luther in Worms" von Meinardus durch Kgl. Musikdirektor C. Holtschneider mit einem eigens für diesen Zweck geschaffenen Chor besonders hervorgehoben zu werden. Ueber einige epische Längen konnte die gute Wiedergabe trotz einiger glücklicher Striche nicht hinwegtäuschen. Als Solisten betätigten sich der ausgezeichnete Tenor unseres Stadttheaters Dr. Nicolaus, der Frankfurter Baritonist Rehfuß, dessen Stärke im Vortrag lag, Frau Kammersängerin Hanna Leisner von der hiesigen Oper und Elisabeth Hoffmann aus Magdeburg, eine Altistin von selten schönem Organ. — In einem Symphoniekonzert (Hüttner) lernten wir in dem Wiesbadener Professor Oskar Brückner (60 Jahre alt) einen tüchtigen Violoncellisten und anerkennenswerten Komponisten kennen. Selten wohl decken sich Wesen, Spiel und Stil so, als in diesem sympathischen Künstler. Seine durchaus sensible Natur spiegelt sich in dem ungemein gesangreichen, etwas verträumten Spiel ebenso wieder wie in seinem fast durchweg lyrisch gehaltenen Violoncello-Konzert Op. 59, dessen Solopart dankbar für den Künstler, dessen Begleitung aber etwas reichlich monoton geschrieben ist. — Die besten Geschäfte macht unsre Oper; fast jede Vorstellung ist ausverkauft — ein gutes Zeichen wohl für die wirtschaftliche Lage im 4. Kriegswinter. Gewiß gibt sich die Bühnenleitung alle erdentliche Mühe, Gutes zu leisten; aber es fehlt eben an der genügenden Zahl guter Sänger. Mit dem schon genannten Dr. Nicolaus und dem Bassisten L. Bodmer ist die Liste der männlichen tüchtigen Künstler geschlossen. Besonders wird der Mangel an einem guten Baritonisten hart empfunden. In der „Walküre" und dem „Tristan" sang den Wotan, bezw. Kurwenal der kgl. Hofopernsänger Max Kraus. Ein erfreulicheres Bild gewähren die weiblichen Kräfte. In Frl. Lola Stein besitzen wir eine Altistin, die in ihrem gesanglichen und darstellerischen Können der Hofopernsängerin Helene Wildbrunn (Stuttgart), die demnächst nach Berlin übersiedeln wird, ebenbürtig an die Seite zu stellen ist. Die von Straßburg übernommene jugendlich Dramatische, Frl. Hundhausen, legt sich nach Spiel und Stimme gut an, befriedigt aber nicht in der Aussprache, besonders in der Vokalisation. Der Spielplan der Oper lief in ausgefahrenen Geleisen. Ihre Erstaufführung erlebten „Die Schneider von Schönau" und hatten natürlich einen großen Erfolg. Ob dieser zwar nachhaltig sein wird, ist wohl mehr als zweifelhaft. Die Handlung ist doch etwas zu „dumm" zu seicht, trotz der symbolischen Bedeutung. Mehr als einmal möchte man die komische Oper, die richtiger Posse mit Gesang heißen sollte, nicht sehen. Dazu fehlt das, was das Volk im musikalischen Lustspiel am ersten sucht, die geschlossene Melodie. Weiteres Interesse beansprucht wohl eine gelungene Aufführung des „Barbier von Bagdad" von Cornelius in seiner ursprünglichen Fassung. Unser sehr gewandter und Geschmack bekundender neuer Opernregisseur Vanderstetten hielt vor der Vorstellung einen einführenden Vortrag, um dies Kleinod der deutschen komischen Opernliteratur dem Publikum näher zu bringen. E. Dahlke.

*

Erfurt. Trotz Kohlennot und sonstiger Mängel des vierten Kriegswinters hat unser Konzertleben keine erhebliche Einbuße erlitten. Außer den üblichen Konzertveranstaltungen der Musikvereine usw. werden unter dem Stabe zweier hiesiger Dirigenten, Thienel und Riedel, zehn Orchesterkonzerte veranstaltet. Gewiß ein erfreuliches Zeichen für Erfurts aufstrebendes Kunstleben. Den Reigen eröffnete wiederum der Bayreuther Meister. In einem Orchesterkonzert nahm sich das Ehepaar Lattermann seiner hehren Kunst an. Nachdem sich beide Künstler an die ungünstige Akustik unseres Theaters gewöhnt, erstrahlten die vollen metallenen Stimmen in hellstem Glanze. Ein weitaus höherer Genuß ward uns indessen mit der Musteraufführung des Siegfried beschert, wohl dem bedeutendsten musikalischen Ereignis der ersten Winterhälfte. Sie bot Gelegenheit, die beiden Wagner-Sänger auf ihrem eigensten Gebiete kennen zu lernen. Verfehlt auch Wagner im Konzert seine Wirkung nicht, der Einzelgesang bleibt doch nur Bruchstück. Den vollen Genuß allein gewährt das ganze Werk, namentlich in einer Besetzung wie dieser: Lattermann, ein Wotan, der seinesgleichen sucht, schuf eine Gestalt von tragischer Wucht, imponierender Majestät, gesanglich wie darstellerisch. Auf gleicher Höhe stand seine Gattin als Erda, ihr dunkler, satter Alt kam zu vollster Geltung. Den Titelheld sang Paul Hansen vom Deutschen Opernhaus Charlottenburg. Schon rein äußerlich ein echter Siegfried, prachtvoll von Gestalt, bannte er durch seinen unendlich weichen, fast lyrisch anklingenden Tenor. Tief beseelt, mit köstlichem Schmelz sang er die Waldszenen im 2. Akt; träumte sehnend vom Bild der Mutter mit der Begleitung des wundersam geheimnisvollen Webens. Im Höhepunkt Brünnhildes Erwachen in der letzten Szene, fand er eine ebenbürtige Partnerin in Anna Scheffler, Hamburg. Beide Sänger durften sich in den begeisterten Schlußbeifall teilen. Das verstärkte Stadttheaterorchester wurde seiner schwierigen Aufgabe zum größten Teil in recht anerkennenswerter Weise gerecht, die mannigfaltigen Klippen der Partitur vollständig zu überwinden gelingt wohl nur selten. Eine nicht minder wohlgelungene Tiefland-Aufführung ließ die Schönheiten und Schwächen der koloristisch reichen Musik vorüberziehen. Als Sebastiano hörte man Lattermann, er bewies damit seine Vielseitigkeit, auch außerhalb der Wagner-Sphäre zu interessieren. Paul Hansens bereits sympathisch eingeführte Erscheinung bestätigte und bestärkte als Pedro den günstigen Eindruck, den er als Siegfried hinterlassen. Mit gespannter Erwartung begrüßte man die Dresdenerin, Helene Forti von der Hofoper in der Rolle der Martha. Mit einem Organ von phänomenaler Macht verband sie in selten glücklicher Vereinigung ein tief vergeistigtes Spiel. An Konzerten gab es mancherlei Wertvolles und Bemerkenswertes. Labers Gastspiel mit dem Geraer Hoforchester fand wiederum starken Anklang und das mit vollem Recht. Nicht oft begegnet man einem feinsinnigeren und vornehmeren Dirigenten. Ein Meisterstückchen von Grazie und Anmut erstand Schuberts „Unvollendete". Thematisch hervorragend ausgearbeitet, spürte man im Andante mit seiner schmerzlich süßen Wehmut die leise klagende Seele des glücklich-unglücklichen Beethoven-Verehrers. Der einheimische Pianist Anatol v. Rössel spielte Liszts 2. Klavierkonzert A dur mit Bravour und Eleganz. Zu einem Erlebnis hehrster Art gestaltete Laber Beethovens Fünfte. „So klopft das Schicksal an die Pforte!" Und wahrlich, so geschah's. Himmelstürmendes Brausen im 1. Satz, abgeklärte Ruhe im 2., sieghafte Lebensbejahung in den letzten Sätzen. Das Möllendorff-Quartett bescherte einige Stunden stillen Genießens. Dora v. Möllendorffs Ton, wenn auch nicht übermäßig groß, sondern sich ganz dem Rahmen des Quartettstiles anpassend, kann man sich süßer, gemütvoller kaum denken. Ihr Piano ist ein Frühlingsduft, dahinhauchend, Herz und Sinne gefangennehmend. Es war eine Lust, dem ebenmäßigen Zusammenspiel der vier Künstlerinnen zu lauschen. Gertrud Köhler.

*

Essen. Die erste Hälfte des Konzertwinters stand unter einem sehr glücklichen Stern. Der Besuch der Konzerte des Musikvereins, des vor-

nehmsten musikalischen Instituts unserer Stadt, übertraf alle Erwartungen. Selbst in größeren Mittelstädten sieht man in allen Konzerten fast immer dieselben Gesichter der wie eine Familie sich fühlenden musikalischen Gemeinde. Die Kriegsjahre haben auch für die lebhaft pulsierende Großstadt Essen ganz neue Zahlen- und Artverhältnisse des Konzertbesuchs geschaffen, deren Gründe auf verschiedenen Meinungen beruhen. Es bleibe dahingestellt, ob der für Essen leicht zu begreifende Verdienst, der Mangel anderer, dem Vergnügen dienenden Veranstaltungen, oder die durch den furchtbaren Krieg gegebene ernste Wandlung und Sehnsucht nach reineren erhebenden Genüssen die Ursache des riesenhaften Zudranges zu den Musikaufführungen bilden: jedenfalls ist dieser schon aus ideellen Gründen freudigst zu begrüßen und wird manche Samenkörner in die Herzen der Zuhörer streuen, die auch nach dem Kriege schöne ästhetische Früchte erhoffen lassen. Die Konzerte des Musikvereins standen unter der immer heller leuchtenden Leitung des städtischen Musikdirektors Max Fiedler. Was ich in den vorjährigen Konzertberichten prophezeit, ist in Erfüllung gegangen: die Mitglieder des Chors haben die Größe dieses weltbekannten Dirigenten endlich erfaßt, sich an die großzügige Führung gewöhnt, und durch Selbstzucht, Fleiß und liebevolles Eingehen auf seine Eigenart gelernt, den von der Fachkritik bewunderten Höhen seiner künstlerischen Auffassung folgen zu können. Auf diese Weise wurde die Aufführung des Schumannschen Werkes „Das Paradies und die Peri" zu einem poetischen, ergreifenden Ereignis. Die „Nänie" von Brahms mit ihren Schicksalstönen grub sich tief in die Herzen der ernsten Zuhörerschar. Naturgemäß konnten in dem Vierteljahr nicht mehr Chorwerke geleistet werden, da es an Männerstimmen gebricht. Dieser Mangel führte zu der schönen Idee, die männlichen Kräfte des Musikvereins aus Recklinghausen, der unter Plantenbergs Leitung ebenfalls die „Peri" aufführte, unter der Bedingung der gegenseitigen Aushilfe, zur Mitwirkung heranzuziehen. Die Tat gelang vorzüglich und mag zu der Anregung führen, für den nächsten Konzertwinter gemeinsame Konzerte und Werke mehrerer Nachbarstädte zu beraten und auszuführen. Von den Orchesternummern, die teilweise in den städtischen Symphoniekonzerten zur Geltung kamen, sind hervorzuheben die Brahmsschen Haydn-Variationen, die den Namen Brahms in ferne Zeiten tragen werden; Georg Schumann, Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema, die zu seinen besten Werken zählen; Goldmark, Symphonie „Ländliche Hochzeit", die sonnige Heiterkeit ausströmte; A. Busch, Variationen über den Radetzkimarsch, deren vereinzelt schöne Gedanken vom Thema weit abführten und deren technische und rhythmische Schwierigkeiten von Fiedler und seiner Gefolgschaft glänzend gelöst wurden. Das Brahmssche Doppelkonzert und das Tripelkonzert von Beethoven gab Gelegenheit, die glänzende Ueberlegenheit der drei Virtuosen A. Busch, P. Grümmer und M. Fiedler in das rechte Licht zu rücken. Von den sonstigen Solisten sind nur zu erwähnen ein „Chopin-Abend" der im Zenit ihres Ruhmes stehenden Elly Ney van Hoogstraaten, die über 2000 Zuhörer stundenlang in ihrem Zauberbann hielt; und Alexander Kosman, unser einheimischer Violinvirtuose, der das ewig junge Violinkonzert von Mendelssohn zu neuem Leben erweckte. Die Namen der übrigen Solisten wollen wir wegen der schwankenden Leistungen mit dem Mantel der Liebe zudecken. Die Kammermusikabende, gegeben unter Zuziehung namhafter Solisten, von M. Fiedler und dem Essener Streichquartett, erfreuen sich wachsender Beliebtheit wohl in erster Linie deshalb, weil Fiedler sich persönlich mit seinem poesievollen, fein differenzierten Klavierspiel daran beteiligt und in der Auswahl der Vorträge eine glückliche Hand zeigt. Wir hörten das entzückende B dur-Trio von Schubert, das Klavierquintett von Schumann und als Neuheit eine Sonate in h moll für Klavier und Violine von L. Riemann, die, nach Aussage der Fachkritik sich außerordentlichen Beifalles zu erfreuen hatte. Ein Abend der Kammermusikvereinigung von Mitgliedern der königlichen Kapelle in Berlin führte uns mit der solistischen Heranziehung der Flöte und des Horns in die vergessene Zeit der Herrschaft dieser Instrumente.

Ludwig Riemann.



Marie von Ernst.
(Siehe Seite 130.)

*

Freiburg i. Br. Die Spielzeit des vierten Kriegswinters stand bisher hauptsächlich unter dem Zeichen der Kammermusik. In erster Reihe sind wieder die längst zum eisernen Bestand des hiesigen Musiklebens gehörenden E. Harnisschen Kammerkonzerte zu nennen. Sie brachten an hervorragenden, für Freiburg neuen Künstlern den Violoncellisten Paul Grümmer (in Verbindung mit Hugo Grüters und Adolf Busch) und die Pianistin Alice Ripper, ferner an jungen, aufstrebenden Talenten die Stuttgarter Pianistin Johanna Löhr zusammen mit der Berliner Violinistin Annie Letzak. Außerdem hörten wir in diesen Konzerten unsere einheimische Sopranistin Ella Becht mit dem trefflichen Wolfgang Ruoff am Flügel und das Münchener Schörg-Quartett, das sich bei seinem erstmaligen Auftreten hier sehr gut einführte. — Die dritte Folge der von M. Liebers Musikhaus ins Leben gerufenen Künstlerkonzerte bot einen Liederabend von Lula Mysz-Gmeiner mit Julius Weismann als Begleiter, einen Sonatenabend der Münchener Künstlerin Melanie Michaelis (Violine) und des bei seinem erstmaligen hiesigen Erscheinen sich als feinempfindenden Pianisten bewährenden Walter Lampe, einen Klavierabend von Wilhelm Backhaus, einen Trioabend von Walter Bachmann, Adolf Rebner und Maurits Frank aus Frankfurt a. M., von denen der zuerst genannte hier erstmals erschien und als Pianist einen sehr günstigen Eindruck hinterließ. Endlich lernten wir im Rahmen dieser Konzerte das Stuttgarter Vokalquartett (Damen Tester und Diestel, Herren Ackermann und Feuerlein) als sympathische Vereinigung kennen, der in unserem J. Weismann und dem Stuttgarter Kapellmeister Max Lang erfolgreiche Helfer am Flügel erstanden. — Von hiesigen Gesangskräften traten noch mit eigenen Konzerten auf den Plan die Damen Ella Becht, Margarete Gaade und Lilli Hungar, die erstere unter Mitwirkung von Erika Feederle, einer beanlagten hiesigen jungen Violinistin. — Die Vortragsfolgen aller dieser Konzerte bewegten sich zumeist in altgewohnten Bahnen, mit Ausnahme etwa von Regers Trio Op. 102, Bachs 2. Orgelkonzert in der Bearbeitung von Stradal, einigen Weismannschen Werken (Violinsonate Op. 69, Klavierstücke aus Op. 57 und 58, Lieder aus Op. 4, 5, 43, Gesangsquartett „Die Wasser"), zwei vierstimmigen Marienliedern von Lang, Liedern des Schweizers Othmar Schoeck und des Freiburgers Franz Philipp, sowie solchen von Wallnöfer, Gretscher und Sträßer. — Noch wäre des künstlerischen Kirchengesang bietenden Leipziger Soloquartetts zu gedenken. — An Orchestermusik ist nur das von Kapellmeister Fr. Munter veranstaltete Kammerorchesterkonzert zu nennen. — Im immer noch verwaisten Stadttheater gab es ein Gastspiel des Karlsruher Hoftheaters (Dreimäderlhaus), sowie im Rahmen weiterer Kriegsgastspiele mit einem bunten Ensemble unter Leitung des hiesigen Kapellmeisters G. Starke Aufführungen von Tiefland, Undine, Tristan und Isolde, Figaros Hochzeit und der Fledermaus. l.

*

Amsterdam. Bach und Mahler standen auf dem Programm des ersten Abonnementskonzertes des Concertgebouw. Die beiden Namen kann man als das Leitwort für die hiesige, ganz einzigartige Musikpflege auffassen, sie umschreiben aber noch viel mehr: die beiden gewaltigen Außensäulen einer zweihundertjährigen deutschen und zugleich universellen Musikkultur 1700—1900. Mahlers Musik, erfüllt von den Erlebnissen einer reichen Geschichte, getränkt vom Geiste Mozarts, Beethovens, Schuberts, Bruckners, Wagners, baut auf demselben stilistischen Prinzip auf wie Bach, sie hat den ewigen Gesetzen des Altmeisters neue Form gegeben. Mahlers Symphonien sind hier populär (im besten Sinne!) wie die Beethovens. Und das Orchester spielt sie auch mit der Leichtigkeit (con amore — durfte man früher sagen), wie sie eben nur ein vollständiges technisches Beherrschen und geistiges Durchdringen des Stoffes möglich machen. Man denke, daß Willem Mengelberg mit seinem Amsterdamer Orchester „Das Lied von der Erde", dem diesmal die h moll-Suite von Bach voranging, seit 1912 in verschiedenen Städten Hollands im ganzen 17mal zur Aufführung gebracht hat! Vortreffliche Solisten waren Jacques Urlus, der die Tenorpartie übrigens zum erstenmal sang, und Luise Willer (München). An ihre Stelle trat bei der Wiederholung Ilona Durigo, die selbst die hier in diesem Werk schon traditionell gewordene Madame Cahier vergessen machte. — Das zweite Konzert war ganz neufranzösischer Musik gewidmet. Maurice Ravels Ballettsuite „Daphnis et Chloé" verdient die Uebertragung vom Theater in den Konzertsaal sicherlich, sie ist fein in den Farben und symphonisch im Aufbau. Seine Shéhérazade (drei Gesänge, die Berthe Seroen vortrug) ist ebenfalls sehr wirkungsvoll, aber weniger originell und noch etwas befangen in Tristan- und Puccini-Nachfolge. Die zwei schönen Nocturnes „Nuages" und „Fêtes" von Debussy beschlossen den Abend. — Nun hat auch der junge Korngold mit seiner Sinfonietta, Op. 5, in Amsterdam seinen Einzug gehalten. Es ist soviel über dies außerordentliche Werk geschrieben worden, daß es genügt, die sehr freundliche Aufnahme der Aufführung unter Mengelbergs belebender und meisterhaft retuschierender Leitung festzustellen. Alexander Schmuller trat am gleichen novitätenschweren Sonntagmittag für Jean Sibelius technisch sprödes, aber charaktervolles Violinkonzert, Op. 47, ein. Das Rhapsodische, Leidenschaftlich-Schwermütige, das Fatalistische des Werkes vermittelte Schmuller mit geradezu dämonischer Kraft. An neuerer russischer Musik hörte man außer diesem Konzert des bedeu-

tenden Finnen noch Tschaikowskys fünfte Symphonie und Rimsky-Korsakows herrlich phantasiereiche Scheherazade. Es ist eigenartig zu beobachten, wie groß der Einfluß Rimskys auf die junge französische Schule gewesen ist, die aber den Quellen der Musik viel weniger nahesteht als jener melodienreiche Vollblutmusiker. — Von modernen holländischen Komponisten kamen zu Wort: Cornelis Dopper, Johannes Wagenaar und der vor allem als Pianist bekannte Dirk Schäfer. Doppers so ganz national gefärbte sechste Symphonie hatte unter Leitung des Komponisten, der zweiter Dirigent am Concertgebouw ist, wieder lebhaften Erfolg. (Richard Strauß beabsichtigt das interessante Werk übrigens demnächst mit seinem Hofopernorchester in Berlin zur Aufführung zu bringen!) Von Wagenaar gab's eine charaktervolle Suite aus der burlesken Oper „Der Doge von Venedig". Schäfers hübsche Javansche Rhapsodie hat weniger eigene Physiognomie. — Uebrigens kamen auch die Klassiker nicht zu kurz: Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Brahms. Besonders erwähnt sei eine fein abgetönte Aufführung von Bruckners Vierter Symphonie (der „Romantischen") unter Mengelberg. — Von Pianisten hörte man mit besonderem Genuß Frederic Lamond, der außer Beethoven auch Tschaikowsky meisterhaft spielte. Vera Schapira brillierte wieder mit Liszt, Strauß (Burleske) und Weber (Konzertstück). Maria Ivogün sang außer einer Arie von Rossini auch Lieder stilvoll und mit stürmischem Erfolg. — Von Sängerinnen ist hier augenblicklich Ilona Durigo Trumpf. Ihr Liederabend war wieder überausverkauft. Leider war das Programm nicht besonders geschickt zusammengestellt. Josef Pembaur machte an seinem Klavierabend vor allem durch sein einzigartiges Liszt-Spiel wieder tiefen Eindruck. Ein Kammermusikabend, veranstaltet durch das rührige Concertgebouw-Sextett (zusammengesetzt aus vortrefflichen zweiten Bläsern des Orchesters!) brachte wie schon häufig wieder interessante neuere Musik: eine Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe von Debussy und d'Indys Trio, Op. 29, für Klarinette, Cello und Klavier. — Mit marktschreierischer Reklame war ein sogenanntes „Opern-Konzert" in die Wege geleitet, an dem Leo Slezak, Selma Kurz und Richard Strauß als Dirigent mitwirkten. Die varietéhafte Buntheit des Programms war wirklich „barbarisch"! Das hiesige Konzertleben steht auf einem zu hohen Niveau, als daß das Publikum einer derartigen Veranstaltung, dabei zu gepfefferten Preisen, besonderes Interesse entgegenbrächte. Den Abend beschloß Strauß versöhnend mit seinem „Till Eulenspiegel", den er mit unvergleichlichem Charme dirigierte. — Opernveranstaltungen großen Stiles, wie sie Intendant v. Gerlach aus Elberfeld hier schon seit Jahren unternimmt, sind viel eher dankbar zu begrüßen in dem opernarmen Holland, vor allem wenn sie einen solch schönen Verlauf nehmen wie die jüngste Meistersingeraufführung im Haag. Richard Strauß leitete sie bewegt, in fast überwagnerischer Leichtigkeit und Anmut. Paul Bender als Hans Sachs, Frau Hafgren-Waag als Evchen, Urlus als Ritter Stolzing, Heinrich Schultz als Beckmesser — um nur ein paar hervorragende Vertreter der Hauptrollen zu nennen. Die verdienstliche „Niederländische Oper", die sich auf ihre Weise bemüht, die unbestreitbare Einseitigkeit (herrliche Einseitigkeit!) des hiesigen Musiklebens auszugleichen, eröffnete die zweite Spielzeit ihres Bestehens mit dem Werk eines Holländers. Jan Brandts-Buys' „Die Schneider von Schönau" wurden aus Deutschland eingeführt, aber in welch grausamer Maske! Die Handlung des Stückes war nach der Insel Marken in der Zuidersee verlegt, fern dem ländlich-idyllischen süddeutschen Provinzstädtchen. Alle hierdurch bedingten Aenderungen raubten dem liebenswürdigen Werk ein gut Teil seiner Anmut, seinen Geist, seinen Stil, mit einem Wort seine Lebensfähigkeit.

Dr. C. R. Mengelberg.

Kunst und Künstler

— Cosima Wagner beging ihren 80. Geburtstag. Wie man auch zum Bayreuth von heute stehen möge: der Tochter Franz Liszts und der Gräfin d'Agoult wird nicht vergessen werden, was sie für das Lebenswerk ihres großen Gatten und damit für die deutsche Kunst getan hat. Ihr hohes Verdienst war es jedenfalls, nach Rich. Wagners Tode den Bayreuther Gedanken, der damals noch durchaus nicht allgemein gefestigt war, aufrecht erhalten zu haben. —l.

— Marie Lipsius, die unter dem Pseudonym La Mara in weiten Kreisen bekannt gewordene Musikschriftstellerin, vollendete am 30. Dezember ihr 80. Lebensjahr. Einer alten Leipziger Gelehrtenfamilie entstammend, begann sie als Zwanzigjährige ihre schriftstellerische Tätigkeit mit einer Studie über Franz Liszt. Er und der große Kreis seiner Freunde sind zeitlebens der Mittelpunkt ihrer Arbeit gewesen. Frl. Lipsius, die kürzlich zum Professor ernannt worden ist, hat Liszts Briefe und die hervorragender Zeitgenossen an ihn, den Briefwechsel zwischen Liszt und Hans v. Bülow, die Briefe von Berlioz an die Fürstin Karoline zu Sayn-Wittgenstein, den Briefwechsel zwischen Liszt und dem Großherzog Karl Alexander von Weimar u. a. m. herausgegeben, das Leben auf der Altenburg geschildert, musikalische Studienköpfe gezeichnet — immer als eine ihrer Verantwortung bewußte Frau, die mit ihren Werken verläßliches Quellenmaterial geben wollte und gegeben hat. —l.

— Der Tonkünstler Hermann Bischoff in München wurde am 7. Januar 50 Jahre alt. 1868 zu Duisburg geboren, war er ein Schüler Jadassohns am Leipziger Konservatorium und empfing die nachhaltigsten Eindrücke durch Richard Strauß, mit dem er nach München kam. Er erregte zuerst Aufmerksamkeit durch Lieder und schrieb seither Symphonien —t.

— Am 15. Januar vollendete Prof. Simon Breu in Würzburg sein 60. Lebensjahr. 1858 zu Simbach geboren, wurde er nach Absolvierung der Lehrerbildungsanstalt in Straubing Volksschullehrer, dann 1881 Lehrer an den Taubstummenanstalten in Straubing und 1885 in Würzburg, wo er auch bis 1904 den „Würzburger Sängerverein" und bis 1908 den „Akademischen Gesangverein" leitete. 1894 wurde er Chorgesang- und Theorielehrer am Würzburger Konservatorium; 1907 erfolgte seine Ernennung zum Professor; auch ist er Inspektor des Gesang- und Musikunterrichts an den höheren Lehranstalten in Nordbayern. Er komponierte Lieder, Schulgesangwerke und Männerchöre (preisgekrönt „Frühling am Rhein", „Sonntag ist's" und „Ewig liebe Heimat"). —t.

— Musikdirektor Richard Eilenberg in Berlin wurde am 13. Januar 70 Jahre alt. 1848 zu Merseburg geboren, wurde er auf dem Militärknabenerziehungsinstitut in Annaburg ausgebildet, machte dann den Feldzug 1870/71 mit und ging als Kapellmeister nach Stettin. Von dort aus unternahm er mit seinem Orchester größere Reisen, auch nach dem Auslande; seit 1889 lebt er als Komponist vielgespielter Salonstücke in Berlin. —t.

— Am 9. Januar vollendete Prof. Otto Wangemann in Charlottenburg sein 70. Lebensjahr. 1848 als Sohn eines Organisten zu Loitz, Kr. Grimmen, geboren, war er Schüler von Flügel in Stettin und Kiel in Berlin und wurde 1871 Organist und Gymnasialgesanglehrer in Treptow a. d. T., 1878 in Demmin, 1886 Organist der Luisenkirche und Gesanglehrer am Kaiserin-Augusta-Gymnasium in Charlottenburg, jetzt an der 1. Realschule in Berlin. Er war schriftstellerisch und kompositorisch tätig. —t.

— Der um den Männergesang hochverdiente Tonkünstler Adolf Zander in Berlin beging am 16. Januar seinen 75. Geburtstag. 1843 zu Barnewitz bei Brandenburg a. H. geboren, war er zuerst Volksschullehrer, wurde dann Schüler des Kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin und begründete 1884 die „Berliner Liedertafel", die er sehr leistungsfähig machte. Nebenher ist er Organist der Sophienkirche und Gesanglehrer. —t.

— Kammersänger Anton Erl in Dresden vollendete am 12. Januar sein 70. Lebensjahr. 1848 als Sohn des berühmten Sängers Josef Erl zu Wien geboren, genoß er dessen ersten Unterricht und wirkte 1871/72 am Hoftheater in Braunschweig, 1872—75 an der Komischen Oper in Wien. Als sich dieses Institut 1875 auflöste, ging er an das Hoftheater in Dresden, dem er bis zu seiner 1912 erfolgten Pensionierung treu blieb. Er hat sich um diese Bühne die größten Verdienste erworben und galt als eine Zierde derselben. Zu seinen besten Rollen gehörten: „Tell", „Edgar", „Tamino", „Loge", „Raoul", „Almaviva", „G. Brown" usw. —t.

— Der Schweizer Tonkünstler Emil Hegar, ein Bruder des bekannten Komponisten Friedrich Hegar, beging am 3. Januar in seiner Vaterstadt Basel seinen 75. Geburtstag. Sohn eines Musikalienhändlers, war er Schüler des Leipziger Konservatoriums und wurde er 1866 erster Violoncellist am Gewandhaus und Lehrer am Konservatorium. Eines Nervenleidens wegen mußte er seinem Instrument entsagen und wandte sich dem Gesange zu. Er war Konzertsänger in Basel und ist Gesanglehrer an der dortigen Musikschule. 1896 übernahm er die Leitung des neu gegründeten Lehrergesangvereins. —t.

— Frau Cl. Eschmann-Dumur zieht sich nach erfolgreicher 50jähriger Tätigkeit als Klavierlehrerin am Konservatorium in Lausanne ins Privatleben zurück.

— Max Bruch ist zu seinem 80. Geburtstage zum Dr. phil. et theol. h. c. ernannt worden.

— Siegfried Wagner ist mit der Komposition einer neuen Oper „Der Schmied von Marienburg" beschäftigt.

— Ueber eine neue Oper von d'Albert wird der Fr. Z. aus dem Haag geschrieben: Eine neue Oper Eugen d'Alberts verdankt ihre Entstehung einem Aufenthalt des Komponisten im Haag, wo er durch den dort lebenden Bremer Dichter Alberti ein eigentümliches altniederländisches Marienmirakel kennen lernte, das von Alberti, dem feinsinnigen Dichter des Schauspiels „Agrippina", zu neuer Gestaltung geführt und von d'Albert zum Libretto seiner Oper genommen wurde. Der Gedanke des Mirakelspiels ist höchst eigenartig. Mareiken von Nymwegen war ihrer vom Teufel besessenen Tante entlaufen und nun nähert sich in der Nacht der Teufel selbst der Verlassenen und verspricht ihr alles Wissen und allen Glanz der Erde. Sie gibt dem Versucher nach und zieht sieben Jahre in Saus und Braus, überall Verwirrung und Unheil um sich verbreitend, durch die Welt, bis sie zufällig einmal in Nymwegen am Fronleichnamstag zugegen ist, wie ein altes heiliges Spiel, ein sogenanntes Wagenspiel (da die Bühne auf einem Wagen sozusagen mitprozediert) aufgeführt wird. In allen Tiefen getroffen, sagt sie sich vom Teufel los, wallfahrtet nach Rom, wo ihr der Papst die Buße auferlegt, schwere eiserne Ringe an Hals und Armen zu tragen. Nach einiger Zeit nimmt ihr ein Engel die Ringe ab und sie stirbt reuig im Kloster zu Maastricht. Man hat die Gestalt der Mareiken wegen ihrer Gemeinschaft mit dem Teufel und ihres Wissensdurstes als eine weibliche Parallele zum Faust bezeichnet, aber dieser Wissensdurst ist nur eines unter vielen schönen, dramatisch fruchtbaren Motiven, die das alte Werk — alle übrigens nur sehr schwach andeutend — enthält. Literarhistorisch ist Mareiken von Nymwegen insofern bemerkenswert, als es eines der wenigen bekannten „halbdramatischen", also zwischen Erzählung und Dialog abwechselnden Marienmirakel ist, sowie dadurch, daß es eines der frühesten Beispiele des „Drama im Drama" bietet, eines Vorwurfs also, der von jeher das Interesse von Bühnendichtern und Künstlern erregt hat und auch auf die Wahl d'Alberts und seines Mitarbeiters im vorliegenden Falle, wo das Wagenspiel noch eine besondere Form des eingeschachtelten Dramas zeigt, nicht ohne Einfluß gewesen sein mag.

— Lehar steht vor dem Abschlusse der neuen Bühnenwerke „Wo die Lerche singt“ und „Freut euch des Lebens“.

— Richard Strauß wurde zur hundertsten Aufführung des „Rosenkavaliers“ in der Dresdener Hofoper mit dem Offizierskreuz des sächsischen Albrecht-Ordens bedacht.

— Ewald Sträßer (Köln) hat den Titel eines Kgl. Professors erhalten.

— Dem Münchener Pianisten Prof. Eduard Bach ist vom Großherzog von Oldenburg die Goldene Medaille für Verdienst um die Kunst verliehen worden.

— Den Kgl. Kammervirtuosen der Kgl. Kapelle Otto Lüdemann, Hugo Dechert und Adalbert Gülzow wurde der Titel Professor verliehen.

— Als Nachfolger des verdienten Grafen Seebach übernahm am 1. Januar Kammerherr v. d. Gobelentz das Amt des Generaldirektors der sächsischen Hoftheater.

— Der Städtische Musikdirektor in Aachen, Fritz Busch, und sein Bruder, der Geiger Adolf Busch erhielten nach einem Sonatenabend in Gera vom Fürsten Heinrich XXVII. zu Reuß j. L. die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Kriegsband. Fritz Busch wurde außerdem vom Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt das Ehrenkreuz mit Schwertern verliehen.

— Der sächsische Staat erwarb von dem Bildhauer Martin Kuntze in Hellerau eine Bildnisbüste Artur Nikischs, die ihren bleibenden Platz im Leipziger Museum erhalten wird.

— Die Leitung des Konservatoriums und der „Académie de Musique“ in Freiburg i. Ue. (Schweiz) ist an den Organisten der Kathedrale, Paul Haas, übergegangen.

— Dem Direktor der städtischen Musikschule in Nürnberg, Großherzogl. S. Musikdirektor C. Rorich, wurde das König-Ludwig-Kreuz und die Rote-Halbmond-Medaille verliehen.

— Tilly Cahnbley-Hinken (Würzburg) erhielt vom Herzog Karl Eduard von Sachsen-Koburg und Gotha die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Joseph Mann, der Heldentenor des Darmstädter Hoftheaters, wurde vom 1. September 1918 ab an die Kgl. Oper in Berlin auf fünf Jahre verpflichtet.

— Karl Schäffer, Oberregisseur der Oper am Stadttheater in Essen, ist ab Juli 1918 als Oberregisseur und Dramaturg der Oper an die Vereinigten städtischen Theater in Leipzig berufen worden.

— W. Maurer (Stargard) hat sich infolge des Kohlenmangels genötigt gesehen, das verdienstvolle Unternehmen seiner Kriegskonzerte nach dem 103. einzustellen. Die Konzerte fanden bei freiem Eintritte statt. Die jeweilig am Schlusse gespendeten freiwilligen Gaben haben im ganzen die stattliche Summe von 7500 Mk. ergeben.

— Der Bassist Hans Erl (Chemnitz) geht an die Oper in Frankfurt a. M.

— Kapellmeister Klemperer (Köln) wurde als Leiter einer Holländer-Aufführung in Amsterdam außerordentlich gefeiert.

— Dr. Erich Fischer hat vom Auswärtigen Amt den Auftrag erhalten, eine Künstlertruppe zusammenzustellen, die vom 1. Februar ab die „Musikalischen Hauskomödien“ an der Westfront aufführen soll.

— Das Direktorium des Kgl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig wählte den Musikverleger Kgl. Sächs. Hofrat Richard Linnemann (in Firma: C. F. W. Siegel) zum Mitglied.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Prof. Dr. Richard Müller, der bekannte Dresdener Gesangsmeister, ist, 64 Jahre alt, gestorben. Zu seinen bevorzugten Schülern zählen Dr. Alfred v. Bary (München), Rudolf Jäger (Leipzig) und Elisabeth Böhm-van-Endert (Berlin).

— In Königsberg i. Pr. ist der Musiklehrer an der Universität Prof. Max Brode im 68. Lebensjahre gestorben. Er war Dirigent der Königsberger Singakademie, der Philharmonie und der Symphoniekonzerte.

— Der Musikschriftsteller und Komponist Otto Floersheim ist in Genf gestorben.

— Judith Gautier, Tochter des großen französischen Lyrikers Théophile Gautier, ist in Paris gestorben. Sie schrieb zahlreiche Romane und erwarb sich in Frankreich große Verdienste um die Verbreitung der Kunst Richard Wagners. Besonders wertvoll sind ihr „Richard Wagner et son oeuvre poétique“ und ihre Uebersetzung des „Parsifal“.

Erst- und Neuaufführungen

— In der Wiener Volksoper hat die Uraufführung des Märchenspiels „Rotkäppchen vom Wienerwalde“, Dichtung und Musik von Karl Schreder, schönen Erfolg gehabt. Das Stück behandelt das alte Kindermärchen vom Rotkäppchen in glücklicher Verquickung mit Sagen und Legenden aus dem Wienerwalde. Die Musik ist sorgfältig gearbeitet und zeigt gesunde Wiener Bodenständigkeit.

— Niobe (Der steinerne Gast), Operette von Oskar Blumenthal und Oskar Straus, hat bei der ersten Aufführung am Gärtnerplatztheater in München eine beifällige Aufnahme gefunden. — Das Münchener Streichquartett (der Herren Wilh. Sieben, Fritz Peter, Philipp Haas und Joseph Diselez) bot die Uraufführung eines Streichquartetts in g moll des Münchener Komponisten Karl v. Pidoll. — Liebe im Schnee, Operette in drei Akten von R. Benatzky und W. Prager, Musik von Ralph Benatzky, wurde bei der ersten Aufführung in München mit starkem Beifall aufgenommen. R. W.

— Die neue komische Oper von Edgar Istel „Wenn Frauen träumen“ soll in Berlin zur Uraufführung kommen.

— L. Rozyckis Oper „Eros und Psyche“ fand auch in Mannheim unter Lederers Führung viel Anerkennung.

— Celeste Chop-Groeneveldt brachte in Berlin die kürzlich veröffentlichten „Spitzweg-Bilder“ H. Kauns zur ersten öffentlichen Wiedergabe.

— Die Weihnachtsmusik im Gewandhause in Leipzig brachte zugleich die Uraufführung von F. Manfredinis Weihnachtskonzert für Streichorchester, das Arnold Schering in stilgerechter Neubearbeitung in seinen „Perlen alter Kammermusik“ herausgegeben hat.

— G. Havemann brachte mit W. Petzet eine neue Duo-Sonate von P. Büttner in Berlin zur ersten öffentlichen Wiedergabe.

— Die Konzerte der Städtischen Musikschule Aschaffenburg haben allerlei Neues gebracht, A. Holzens Dafnis-Lieder in der Komposition von Alf. Blümel, Quartett in f moll (Op. 15) von Frank Limbert (durch das Moellendorff-Streichquartett), Klavierwerke (Op. 43) von W. Niemann, „Bübchens Weihnachtstraum“ für Chor, Klavier und Orgel von E. Humperdinck u. a. m.

— In Chemnitz gelangten Teile einer neuen Messe in c moll für Männerchor, Orchester und Orgel von Ewald G. Siegert und desselben Komponisten 94. Psalm für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel in der Petrikirche zu sehr erfolgreicher Uraufführung. Siegerts Werke zeigten starke Empfindung, reiche Erfindung und vortreffliches tonsetzerisches Können.

— Die Singakademie in Danzig feierte ihr 100jähriges Bestehen mit einem Festkonzerte, in dem H. Kauns Chorwerk „Mutter Erde“ zur ersten Aufführung gelangte. Der Text trägt ungeschickten philosophisch-wissenschaftlichen Ballast, die Musik zeigt Züge starker Reflexion. Das Beste der Partitur sind die Chöre. Die instrumentale Einkleidung ist reizvoll farbig. Die Aufführung unter Binder war glänzend, die Aufnahme begeistert.

— Eine Symphonie in f moll von Petersen-Berger, deren Themen aus der Musik der Lappländer entnommen sind, fand in Stockholm Anerkennung.

— O. Neitzels Ode „Vaterland“ für gemischten Chor, Orchester und Orgel wurde in Bonn (Grüters), Frankfurt (Mengelberg), Hamborn (Koethke), Koblenz (Kes) und Köln (Abendroth) mit bedeutendem Erfolge aufgeführt.

— Der Charlottenburger Lehrergesangverein hat mit der Thiloschen Chorvereinigung K. M. v. Webers prächtige Kantate „Kampf und Sieg“ aus dem Jahre 1815 (Weber hat zu ihr eine schöne Analyse geschrieben) zur Aufführung gebracht. Die Aufnahme war warm.

Vermischte Nachrichten

— Max Bruch zum 80. Geburtstag (6. Januar 1918). Heiliger Abend in Flandern! Ich trete aus dem Unterstand heraus, um frische Luft zu genießen. Und ein unvergeßliches Bild bietet sich mir dar: Selbst die flandrische Ebene, die in den letzten Wochen nur von einer einzigen Masse von Schlamm und Schmutz überzogen war, hat ein festtägliches Kleid angezogen; weißer, leuchtender Reifen bedeckt sie und überzieht die Stätte des Grausens und der Verwüstung um uns her mit einem hellen, lichten Mantel. Augenblicklich schweigen sogar die Geschütze auf beiden Seiten, nur in der Ferne rattert ein Maschinengewehr, und auf der kleinen Anhöhe steigen weiße Leuchtkugeln hoch. Es ist der Friede der heiligen Nacht, der sich auch hier auf die Erde niedergesenkt hat, und dessen Botschaft vielleicht bald nach vielem Leid neue Freude der Welt verkünden wird. Ich sinne, und eine Melodie, die in mir klingt, muß ich unwillkürlich summen. Es ist der Seitensatz aus dem 1. Teil des Bruchschen Violinkonzertes in d moll. Damit nimmt mich die Erinnerung gefangen und führt mich von der flandrischen Stellung hinweg ins Heimatland. Es war im schönen Heidelberg, da ich dieses Geigenkonzert zum erstenmal hörte. Ein Abend vereinte uns bei anregendem Gespräch und liebevollem Musizieren. Mit eben diesem Konzert, das ich damals — der Not gehorchend — vom Blatt begleiten mußte und von dessen Dasein ich offen gestanden vorher keine Ahnung hatte, begann unser Geiger seine Darbietungen. Es blieb nicht bei diesem einzigenmal, daß ich Bruchs d moll-Konzert begleitet habe. Ich habe es im Laufe der Zeit liebgewonnen, wie wenige Werke der Violin-Literatur. Allmählich lernte ich die übrigen großen Violinkompositionen des Meisters kennen, hörte in Konzerten sein berühmtes Kol Nidrei und seine großen Chorwerke. Ich erinnere mich besonders eines Chors aus dem Oratorium „Gustav Adolf“: Es ist ein Kriegsmann, der heißt Tod, der zieht durchs Land im Morgenrot. Damals hätte ich nicht gedacht, daß ich diese unerbittlichen Worte einst leider in der krassen, unmittelbaren Wirkung empfinden sollte. Viele freudigen Stunden haben mir die Kompositionen Max Bruchs bereitet; aber die größte Freude von allem wurde mir dadurch zuteil, daß ich den Meister selbst kennen lernen durfte. Und zwar an einem Sonntagnachmittag, den ich wie gewöhnlich bei Emil Seling zugebracht hatte, bei dem und in dessen lieber Gesellschaft man den Soldaten für eine Weile ganz ausziehen durfte, dessen Musikbibliothek und dessen prachtvoller Flügel und nicht zuletzt dessen geistreiche Mitteilungen aus dem Musikerleben eine willkommene Erholung von dem Dienst der Wochentage bildeten. An diesem Nachmittag kamen wir

auch auf Max Bruch zu sprechen, auf seine Stellung zu Brahms und plötzlich sagte Emil Seling: „Wissen Sie was, lieber Freund, wir besuchen heute Bruch in seiner Wohnung." Mit diesem Vorschlag war ich sofort und gern einverstanden. Die Straßenbahn brachte uns in kurzer Zeit ins idyllische Friedenau, das vom Lärm der Berliner Großstadt so fern und abgeschieden liegt. Wirklich trafen wir den Herrn Professor zu Hause, er saß in seinem einfachen, prunklosen Arbeitszimmer und war in eine Zeitung vertieft. Bei unserem Nahen trat er, der 78jährige, mit erstaunlicher Frische auf uns zu, begrüßte uns herzlich, und nahm mich, den unbekannten feldgrauen Unteroffizier, gleich mit den liebenswürdigen Worten gefangen: „Wie schön, daß ich mal wieder mit einem Schwaben zusammentreffe." Mein Begleiter hatte ihm nämlich gleich bei der Vorstellung meine Heimat Heilbronn verraten. Meine anfängliche Befangenheit schwand bald, als der Meister in wirklich liebenswürdiger Weise mit mir über alles mögliche redete, nicht nur über Musik. Unter anderem sagte er mir, daß er es nicht ganz verstehen könne, wie sehr sein g moll-Konzert Op. 26 gegenüber den andern beiden so sehr die Vorherrschaft behaupte; es möge vielleicht daran liegen, daß Joachim mit Vorliebe nur das ihm gewidmete g moll-Konzert gespielt habe und daß ihm das in d moll nicht recht „gelegen" habe. Ich jedenfalls sagte dem Meister ehrlich, daß ich noch immer das d moll-Konzert bevorzugt habe. Bruch erzählte mir auch von seinen Söhnen, deren einer damals mit dem Gardeschützen-Bataillon in den Vogesen lag, und deren anderer — auch eingezogen — irgendwo im Westen eine Militärkapelle leitet. Von dem verstorbenen Sohne, der als Bildhauer zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, und der im blühenden Alter von 25 Jahren sterben mußte, zeigte er mir das Bild. Nach einiger Zeit lud uns der liebenswürdige Hausherr zum Tee ins Nachbarzimmer ein, und es gab damals nicht nur guten, echten Tee, sondern auch süßes, kleines Gebäck. Im Lauf des weiteren Gespräches stellte es sich sogar heraus, daß der Meister unser Württemberg persönlich kannte, daß er das Neckartal und die Jagst bei Jagsthausen von Heidelberg aus besucht hatte. — Nur allzu rasch schwand die schöne Stunde. Es waren herzliche Wünsche, die mir der liebe Meister mit auf den Weg ins Feld gab, und als äußeres Zeichen der Erinnerung an diesen Besuch steckte mir seine Tochter eine Blume an den Waffenrock. Jetzt noch antwortet mir Bruch auf alle meine Nachrichten, die ich ihm aus dem Felde zusende. Am 6. Januar darf er sein 80. Lebensjahr vollenden. Von fern und nah werden dem Jubelgreise, dem in seinem Leben schon hohe und höchste äußere Zeichen der Anerkennung zuteil geworden sind, die Glückwünsche zugehen. Aber sie können nicht aufrichtiger gemeint sein, als die meinigen, da ich gerade heute, an diesem Abend, so innig des lieben Meisters gedenke.

Richard Greß (im Felde).

— Im B. T. schreibt L. K. F. über Haydns Schädel: Als der Musiker Haydn gestorben war, hat der Verwalter des niederösterreichischen Provinzialstrafhauses in Wien, Johann Peter, den Kopf des großen Toten vom Rumpfe getrennt und in seiner Wohnung aufbewahrt. Ueber die Gründe zu dieser seltsamen Tat gibt sein Testament Aufschluß, das jetzt der Wiener Professor Julius Tandler in den „Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft" zu Wien veröffentlicht. In diesem Testament heißt es wörtlich:

„Sonach begann ich eine Sammlung von Köpfen solcher Menschen, deren Wirken ich im Leben kannte, und deren Knochengebilde ich nach ihrem Tode mit ihren geistigen Eigenschaften und den von Dr. Gall angegebenen Sitzpunkten im Knochengebilde ihrer Hirnschale verglich, wobei sich meistens der Scharfblick des Herrn Dr. Gall realisierte. So entging der große, in der Tonwelt unsterbliche Josef Haydn meiner Aufmerksamkeit nicht. Mit dieser Leidenschaft erwachte für den Kopf des Haydn noch ein anderes unbekämpfbares Gefühl, die Verehrung dieses großen Mannes, der in der Tonkunst Vorbild seiner Zeit gewesen war und der späteren Nachwelt noch sein wird. Da dieser große Mann der Erde zur Verwesung auf dem Leichenhofe außer der Linie am Hundsturm übergeben und somit freigelassen war, und der Ort seines Grabes sogar in Vergessenheit übergegangen wäre, so gab es nach dem Gesetze selbst kein Hindernis mehr, das Herrenlose zu ergreifen, und kostete eben nicht so gar viele Mühe, dessen Kopf zu erlangen, nur mußte der Totengräber mit Geld gewonnen werden, hilfreiche Hand zu bieten. Noch drei Freunde, von gleichem Geiste beseelt, gesellten sich zu mir, nämlich Joseph Karl Rosenbaum, Sekretär des Herrn Grafen Esterhazy, Michael Jungmann, Taxator im Magistratsamt von Wien, und Ignaz Ullmann, erster Amtsoffizier im Unterkammeramt der Stadt Wien. Wir gingen, als wir dem Totengräber, was er forderte, bezahlt hatten, acht Tage nach dem Begräbnis auf den Leichenhof. Das Grab wurde aufgemacht, der Kopf abgenommen und in meinen Garten gebracht, den ich in der Leopoldstadt, damaligen Unschlittschmelz, besaß, hier sorgfältig mazeriert und so viel als möglich gebleicht. Zur Aufbewahrung dieses Kopfes ließ ich dann ein Kästchen machen von schwarz gebeiztem und poliertem Holz, welches wie ein römisches Grabmal ist. Auf dem obersten Teil ist eine Lyra, hierin verwahre ich den Kopf auf einem Kissen von Seide mit Samt drapiert."

Wo befindet sich aber nun Haydns Schädel, und wie gelang es, dem Schädelräuber auf die Spur zu kommen? Einer Laune des Zufalls ist es zu verdanken, daß sich heute der Schädel Haydns, zwar immer noch in dem alten Kästchen des Kopffanatikers, aber doch an einer würdigeren Stätte befindet, nämlich im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auf Veranlassung des Fürsten Esterhazy wurde eines Tages das Grab Haydns geöffnet. Man fand zum allgemeinen Erstaunen wohl den Leichnam vor, noch mit allen Kleidern angetan, selbst die Perücke war noch vorhanden — aber der Kopf fehlte. Bei Johann Peter, auf dessen fanatische Schrulle die Polizei bereits aufmerksam geworden war, entdeckte man darauf zwei Schädel. Von beiden behauptete der Sonderling, daß keiner der echte Schädel Haydns sei; diesen habe er vielmehr seinem Mittäter und Freunde Rosenbaum geschenkt. Dieser wurde nun gezwungen, den Schädel herauszugeben, und der Kopf wurde feierlich mit den übrigen Gebeinen Haydns in einer prachtvollen Gruft auf der Besitzung des Grafen Esterhazy beigesetzt. Aber Johann Peter hatte die Polizei und die Forscher getäuscht, und sein Freund Rosenbaum hatte ihn in seiner Lüge unterstützt: mit Haydns Körper war ein falscher Schädel beigesetzt worden. In seinem Testament machte Rosenbaum zunächst das Geständnis, daß er nicht den richtigen Schädel Haydns ausgeliefert habe, und verfügte dann, daß der echte Schädel wieder in den Besitz seines Freundes Peter, des ersten Besitzers, übergehen solle. Als dieser nun starb, verfügte er seinerseits mit folgenden Worten über das kostbare Erbe:

„Uebergeben an das genannte Musikkonservatorium soll dieser Kopf des Haydn, welches ich mit Eid, so wahr mir Gott helfe, beteuere, daß es derselbe ist, erst nach meinem Tode aus dem Grunde werden, um wegen dieser Handlung, die mir gut scheint, vor Verfolgung mich zu bewahren."

Die Witwe des Johann Peter, der 1839 verstarb, erfüllte die testamentarischen Bestimmungen indes nicht wortgetreu: sie übergab vielmehr einem Doktor Haller, der ihren Mann während seiner letzten Krankheit behandelt hatte, den Schädel. Dieser lieferte ihn erst 1852 an den Anatomen Rokitansky aus. Aus dessen Besitz gelangte schließlich der Schädel Haydns auf Vermittlung des Nachfolgers Rokitanskys, des Professors Kundrat, an die Gesellschaft der Musikfreunde. Somit war jetzt erst die letzte Bestimmung des Schädelräubers erfüllt.

— Olympische Spiele in Bayreuth wollte der Dresdener Architekt Fritsche in Verbindung mit den Wagner-Festspielen auf dem Festspielhügel veranlassen. Nachdem aber die Familie Wagner gegen diesen Plan mit vollem Rechte Verwahrung eingelegt hat, unterhandelt nunmehr der unternehmungslustige Architekt mit dem Bayreuther Stadtmagistrat, um sein Projekt doch noch zu verwirklichen.

— Wie W. Bode in seinem Buche „Der Weimarische Musenhof" erzählt, wurde am 6. Febr. 1772 durch die Seylersche Gesellschaft in Weimar Molières „Bürgerlicher Edelmann" mit Schweitzers Oper „Ariadne auf Naxos" als Einlage gegeben. So ganz neu war also der Gedanke von Hofmannsthal und Rich. Strauß an sich nicht, der 1912 die Gemüter so stark bewegte.

— Wilhelm Enderlein in München hat eine Notenschreibmaschine für Blinde erdacht und ausgeführt.

— Die Deutsche Brahms-Gesellschaft verschickte vor kurzem die Nachbildung zweier bisher ungedruckter und unbekannter Sarabanden von Brahms, die im Besitz eines norddeutschen Matrosen — wahrscheinlich eines Verwandten des Meisters — waren. Die eine trägt in Brahmsens Handschrift nachher wieder durchgestrichen die Nachschrift „Auf freundliches Verlangen". Max Friedländer schreibt in einem kurzen Vorwort, daß es Jugendwerke sind, aber mit Zügen, die bereits auf den späteren Brahms verweisen, und daß die innige Vertrautheit mit Bachischer Kunst überrascht. Die erste Sarabande in A dur hat Brahms fast drei Jahrzehnte nach ihrer Komposition in seinem Streichquintett (langsamer Satz) in F dur Op. 88 benützt (1882 in Ischl entstanden). Ein glücklicher Zufall läßt daher durch das Manuskript einmal einen Einblick in des Meisters so streng verschlossene künstlerische Werkstatt werfen.

— Vom 1. Januar ab wird ein 50prozentiger Kriegsteuerungszuschlag auf alle Musikalien erhoben werden.

— Die Verlagsfirma Adolph Fürstner in Berlin beging am 1. Januar die Feier ihres 50jährigen Bestehens. Bei Fürstner sind u. a. die sämtlichen Bühnenwerke von Richard Strauß, Palestrina von Pfitzner, Opern von Humperdinck, Leoncavallo, Délibes und Massenet erschienen.

— Der Musikverlag von D. Rahter, Leipzig, ist in den Besitz der bald 100 Jahre bestehenden Firma Anton J. Benjamin, Königlich Schwedischer Hofmusikalienhändler, Hamburg, übergegangen. Rahter war der Originalverleger von Werken Tschaikowskys und anderer hervorragender Russen, ferner von Kompositionen zeitgenössischer Meister wie Rich. Strauß, Hausegger, Kaun, Meyer-Helmund, Weismann und Wolf-Ferrari. Ein besonderes Verdienst hatte er sich durch die sinnvolle Pflege der Jugend- und Unterrichtsliteratur erworben. Der Hamburger Musikverlag sieht sich durch die Ausgestaltung seiner Unternehmungen und die Erweiterung seiner Verlagstendenzen veranlaßt, auch in Leipzig ein eigenes Geschäftshaus zu errichten.

— V. Neßlers leider immer noch lebenskräftiger „Trompeter von Säkkingen" wurde in Leipzig zum 300. Male gegeben. Innerhalb 33 Jahren.

— Ein Freund der N. M.-Ztg. sendet uns aus Arnhem einige Ausschnitte aus dem amerikanischen **„Musical Courier"** vom 8. Nov. 1917. Das schon in Friedenszeiten durch seine sensationelle Aufmachung teils widerwärtig, teils lächerlich erscheinende Blatt ist gegenwärtig politisch völlig verseucht und treibt eine sich in kindisch blöden Aeußerlichkeiten gefallende Deutschenhetze. Ein Kommentar zu den folgenden erbärmlichen Erklärungen der einst in Deutschland hoch angesehenen Künstlerinnen Frieda Hempel und Margarete Matzenauer ist so überflüssig wie ihre Uebersetzung in unsere Muttersprache unserem Reinlichkeitsgefühle widerstrebt. Hoffentlich wird den Sängerinnen ihre hundsgemeine Geschäftstüchtigkeit nach ihrer Rückkehr nach Deutschland nicht durch die leider hierzulande immer noch beliebte sogen. vornehme Gesinnungsweise übersehen werden. Besser wäre es freilich, derartiges Kunstgesindel, das den ehrlichen deutschen Namen schändet, bliebe in Dollaria.

Frieda Hempel and „The Star Spangled Banner".

The following statement made by Frieda Hempel, in the form of a letter sent to the Musical Courier, effectually disposes of the reports, published in the daily papers last week, that the soprano had refused to sing „The Star Spangled Banner" in the recital at Providence, R. J., on Sunday, November 4.

New York, November 2, 1917.

The Editor, Musical Courier:

Will you please deny as emphatically as you can the rumor that I ever refused to sing „The Star Spangled Banner“ in Providence or in any other place. I do not Know how this rumor originated, as I have been singing patriotic American songs throughout my entire concert tour this fall.

I shall open my recital in Providence next Sunday with „The Star Spangled Banner“.

Sincerely yours,

Frieda Hempel.

*

Margarete Matzenauer No German.

Through her managers, Haensel and Jones, Margarete Matzenauer announces that she is „in no sense a German artist“, as she was born in Hungary, became an Italien citizen through marriage and obtained her first papers for American citizenship before America went to war with Germany. The rest of Madame Matzenauer's statement sets forth:

„Although I have sung in German opera at the Metropolitan, some of my greatest successes have been won in French operas, like ‚Samson et Delila‘, or Italian operas, like ‚Aida‘. I have absolutely no feeling for, or sympathy with, Germany in this war. Only recently I aroused the wrath of the Germans in San Francisco by singing ‚The Star Spangled Banner‘ at all my concerts. I have included American songs in every program this season on the Pacific Coast, in New Orleans, Chicago, Cincinati and other cities.“

Ein erfreuliches Gegenstück bietet die Nachricht, daß Dr. Muck, der sich aus künstlerischen Gründen geweigert hat, das amerikanische Nationallied zu Beginn eines Symphoniekonzertes zu dirigieren, seine Stellung als Leiter des Bostoner Symphonieorchesters aufgibt.

* * *

Zu unseren Bildern. Die diesem Hefte mitgegebenen Schattenrisse sind mit freundlicher Bewilligung des Verlages Ludwig Möller, Lübeck, Postkarten und dem Werke „Berühmte Musiker, 6 Schattenrisse von Otto Wiedemann“ entnommen, die kurz vor Weihnachten ausgegeben worden sind. Den Inhalt der Mappe bilden die Schattenrisse d'Alberts, H. Beckers, C. Fleschs, A. Nikischs, R. Strauß' und F. v. Weingartners. Wer die dargestellten Meister bei ihrer Wirksamkeit aufmerksam beobachtet hat, wird Wiedemanns Fähigkeit bewundern, lebenswahre, für die künstlerische Art der Musiker bezeichnende Bilder mit der Schere herzustellen. Sehr hübsch erzählt der Künstler im Vorworte zu seiner Mappe, die sich nach und nach zu einem Archiv von Bildnisschnitten berühmter Musiker auswachsen soll, wie seine Arbeiten entstanden sind. Interessant ist auch das, was er zur Technik seiner Behandlungsweise des Schattenrisses sagt. Das Werk, das sich vortrefflich zu Geschenkzwecken eignet, wird jedem Beschauer restlose Freude bereiten. Die Ausstattung ist ganz vortrefflich. — Uneingeschränktes Lob verdienen auch die dem gleichen Verlage entstammenden Postkarten, Schattenrisse Ansorges, des G. Schumann-Trios, Wanda Landowskas, M. Bruchs, E. Humperdincks, A. Schnabels und der oben Genannten. Sie bieten trotz der geringeren Größe ein ebenso scharfes und klares Bild wie die Schnitte der Mappe.

W. N.

*

— Zum Bilde Marie von Ernsts. Die Karlsruher Hofoper besitzt in Frau von Ernst eine Gesangskünstlerin, die sich mit den Berühmtheiten auf dem Gebiet des Ziergesanges messen kann. Es wäre langweilig, zu ihrer Charakteristik die abgebrauchten Schlagwörter von der „Nachtigallkehle“, den „perlenden Läufen“, „schmetternden Trillerketten“, „scharfgeschliffenen Stakkati“ usw. hervorzuholen; für das Ausmaß ihrer Leistungen als Sängerin würde es genügen, auf ihre Königin der Nacht, Rosine, Lakme, Zerbinetta (in der ursprünglichen Fassung ohne Strich) hinzuweisen. Daß hinter diesen Partien ihre Susanne, Konstanze, Königin (Hugenotten), Violetta, Gilda nicht zurücksteht, ist selbstverständlich. Was indes betont werden muß, ist: daß sie aus jeder Rolle eine lebendurchflutete Gestalt zu formen versteht, daß sie immer das ist, was sie verkörpern soll. Stets fließen Ton, Gebärde und Geste zu einer Linie zusammen. Ihre Helena, Eurydice, Olympia — Giulietta — Antonia (Offenbach) sind ebenso sicher hingestellt, wie ihre Frau Fluth, Gräfin (Susannens Geheimnis) oder Galatea überzeugend wirken. Jede Gestalt hat ihre ursprüngliche Prägung, in jeder pulst echtes Theaterblut. Immanentes Erfassen, Kunstverstand und eine nie versagende, auf gründlicher musikalischer Bildung beruhende musikalische Sicherheit gehen Hand in Hand bei Frau von Ernst mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit, Arbeitsfreude, Selbstkritik und dem unablässigen Streben nach höchstmöglicher Vervollkommnung. — Künstlerischer Werdegang: Vater Kapellmeister, erster Lehrer — mit 3½ Jahren Klavierunterricht —, vier Jahre am städt. Konservatorium in Straßburg i. E., drei Jahre bei der Marchesi in Paris, daselbst erstes Debüt als Konzertsängerin; im Beethovensaal in Berlin eigenes Konzert. 1907 Uebertritt zur Bühne, Wirksamkeit an den Stadttheatern zu Plauen, Bremen, Basel; seit 1913 am Hoftheater in Karlsruhe. In dieser Stadt vermählte sich Marie Rudy mit Herrn von Ernst.

Schweikert.

Schluß des Blattes am 5. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 17. Januar, des nächsten Heftes am 31. Januar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Skrzydlewski, Jan: Kompositionen für Klavier. 24 Préludes Cahier I 2.75 Mk., Cahier II 3 Mk., Nocturne (D dur) 1.80 Mk., Marche Furèore 1.50 Mk. Verlag Otto Junne, Leipzig. (Weshalb nicht „Leipsic“? D. Schr.)

Wettstein, Hch., Werk 13: Fantasie über den Choral „Nun danket alle Gott“ 1 Mk. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Gesangsmusik.

Hatzfeld, Joh.: Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus 8 Jahrhunderten. Volksvereins-Verlag M.-Gladbach.

Kienzl, Wilh., Op. 94: Sieben Lieder und Gesänge für 1 mittl. Singst. m. Klavierbegl. Nr. 1—4 à 1.50 Mk., Nr. 5—7 à 1 Mk. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Chorwerke.

Pfusch, Ernst: Luther, Landsknecht Gottes. Trutzgesang zum Reformationsfest 1917, für gem. Chor, Partitur 30 Pf. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Dittberner, Joh.: 3 geistliche Lieder nach Texten von Dr. Martin Luther für gem. Chor. Nr 1—3 Partitur à 30 Pf. Ebenda.

Langguth, Hermann: Choral nach der Schlacht, geistl. Lied für mittl. Stimme und 1stimm Knabenchor m. Orgelbegl. Partitur 50 Pf. Ebenda.

Eigenbrodt, W.: Trost in Trauer 10 Pf. Ebenda.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 9

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Musikdramatische Randbemerkungen zu Heinrich Laubes Dramaturgie.

Von Emil Petschnig (Wien).

(Fortsetzung.)

Wir haben bisher in enger Anlehnung an Laube das Problem der Oper nur von der textlichen Seite betrachtet, der dramatischen Basis, deren Wohl- oder Unbeschaffenheit vor allem über Erfolg oder Mißlingen entscheidet (pflegte doch auch Wagner zu sagen: Zuerst frage ich nach dem Buche; es verrät mir, ob der Komponist eine dramatische Ader besitzt oder nicht), und erkannten dabei die groben Fehler der neudeutschen Oper schon in ihrem Grundrisse. Wenn wir nun unsern Blick erweitern und auf das musikalische Moment in ihr ausdehnen, werden wir staunend gewahr, wie jene konstitutionellen Mängel auch da eine Parallele finden, sei es, daß sie durch erstere hervorgerufen wird oder diese durch den Hinzutritt der Tonkunst sich noch verstärken. — Auch letztere trifft der Vorwurf des „mangelnden echten Tones, der höher zu achten ist als die zehnfach künstlich durchgeführte, künstlich zusammengesetzte Melodie", des „fehlenden vertraulichen Zusammenhangs mit dem Volke", obwohl gerade die größten Meister stets dessen Liedern ernstlichste Beachtung schenkten (Brahms), des „Mangels an Zusammendrängung" des musikalischen Inhalts, des „Mangels an gefesteter und haltbarer Form, stammend teils aus unserer romantischen Neigung für Fernes, Nebelhaftes, Geheimnisvolles, teils aus unserer künstlerischen Schwerfälligkeit" usf.

Vernünftigerweise kann der Zweck der Musik in der Oper wie überhaupt beim Zusammenwirken von Dicht- und Tonkunst — und sei es im einfachsten Gesange — nur sein, den geistigen oder Stimmungsgehalt von Worten zu verstärken, ihre Wirkung zu erhöhen, was doch bedingt, daß sie auch verstanden werden, wenn der angestrebte Eindruck sich einstellen soll. Es ist dies zwar eine Binsenwahrheit, aber eben das Natürliche, das Naheliegende hat man beiseite gestoßen in der krampfhaften Sucht nach Originellität, die man in der Wahl seltsamer, ja pathologischer Stoffe, in entweder tiefsinnig-dunkel sich gebärdender oder metapher-überladener gespreizter Verssprache, in harmonischem wie polyphonem Kunterbunt oder in einer massigen Instrumentationskunst zu erblicken vermeinte. Was das Wesentliche dabei aber ist, all diese verschiedenartigen Ingredienzien wurden in der — verfehlten — Annahme, damit eine höchste Steigerung des Effektes auf die arbeitsstumpfen Nerven unseres Geschlechts zu erzielen und Pogners Wort aus den „Meistersingern": „Freund Sachs, was ich mein', ist schon neu; zuviel auf einmal brächte Reu" mißachtend, gleichzeitig angewandt, wodurch sich ihre Würzen gegenseitig nur aufhoben und ein gänzlich ungenießbars Mischmasch entstand. Ein lebensvoll seinsollendes Werk muß nämlich einen einheitlichen Organismus vorstellen, in dem alle Teile in richtigem Verhältnisse zueinander stehen. Keiner darf sich auf eines anderen Kosten vordrängen wollen und insbesondere muß der musikalisch-technische Aufwand dem Wesen des Stoffes angemessen sein und es nicht vergewaltigen. Jedes dieser Reizmittel für sich am rechten Orte und sparsam gebraucht, hätte (wie Puccinis bei aller Exotik raffiniert einfache „Butterfly" dartut) seine Wirkung getan, vor der sich türmenden Masse des Ungewohnten, die aus deutschen Werken gleichzeitig auf die Leute losgelassen wurde, standen diese ratlos, wohin zuerst schauen und horchen und ließen sie fallen: eine nutzlose, vorzeitige Vergeudung von Kunstmitteln.

Auch da spielte und spielt uns noch fortwährend nach Laube die Gelehrsamkeit einen bösen Streich, denn die augenblickliche deutsche Opernmusik kommt fast durchwegs aus dem berechnenden Verstande, nicht aus einem empfindenden Herzen; sie ist bestenfalls hohle Rhetorik, bar jedes echten Gefühlstones, deren für den Moment wohl blendendes Feuerwerk aber mit dem Tage vergeht. Gewiß ist auch Bachs Kunst gelehrt, sie ist sogar die nur einem Deutschen möglich gewesene Zusammenfassung einer jahrhundertelangen kompositionstechnischen Entwicklung, und gewiß berauscht sich auch Schillers Dichtersprache am Tonfalle schöner Worte und Perioden. Aber bei beiden sind dies nur Aeußerlichkeiten, nur das Kleid ihrer Zeit, unter dem der ewig junge Menschengeist lebt mit seinen Freuden und Leiden, seinem steten Streben, Hoffen und — Verzweifeln. Er spricht aus jenes Klängen, aus dieses Worten allezeit zu jenen, die zu hören willens sind und selbst die Hülle wandelt sich nach unserem Schnitte, sie komme nur an den richtigen Mann, wie solcher es bezüglich Bachs etwa Siegfried Ochs ist, bezüglich Schillers es einstmals Josef Kainz war.

Wir müssen trachten, künftig von der plumpen Breitspurigkeit der vorhin gekennzeichneten Häufung einander im Wege stehender Ausdrucksformen loszukommen und müssen uns (auch wenn es infolge langjähriger Gewöhnung anfangs schwer fällt, wie gerne zugegeben werden soll) vor allem von der Anschauung befreien, daß die Aufpfropfung der Gesetze absoluter Tonkunst auf die Bedingungen des Vokalstils eine Bereicherung bedeutet, welche Anschauung schon einmal und zwar durch die Geschichte der niederländischen Musik an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert als irrig erwiesen wurde. Neuestens hat Hans Pfitzner in seinem Buche „Vom musikalischen Drama", dessen Studium allen Beteiligten nicht warm genug ans Herz gelegt werden kann, diesem Gegenstande eingehendste Untersuchung angedeihen lassen, deren Ergebnis in völligem Einklang mit dem eigenen Prüfen lautet: „Wagners Uebertragung des symphonischen Stils Beethovens aufs Drama hat den Zweck der „Verteilung des musikalischen Kittes zugunsten der Einheitlichkeit des Ganzen." Nun ist der Unterschied der, daß bei reiner Instrumentalmusik alle „Verarbeitung" einem Selbstzwecke dient, da nichts anderes da ist als Musik, während deren sinnliche Gegenwarten in der Oper Worte und Situationen musikalisch ausdrücken sollen. Daher das Bedenkliche dieses Systems. Es ist nur ein formales Prinzip und vor allem wahrhaft Un-

komponierbaren, was eine Dichtung bietet, wird es geradeso haltmachen und nur eine andere Form des Lebendigmachens darstellen wie alle übrigen denkbaren Ausdrucksweisen. Es ist nicht unwichtig, auf die Begrenztheit und den nur formalen Wert des „symphonischen Prinzips" hinzuweisen; denn gerade die Frage des Texte-Komponierens ist damit verhängnisvoll verwachsen. Mittels des „symphonisch-leitmotivischen Prinzips" glaubt unsere heutige Generation, sie, der Erbe aller möglichen Techniken, die das Zeitalter der „begleitenden Polyphonie" darstellt, den Schlüssel zur Lösung jedweder musikdramatischen Aufgabe in der Hand zu haben, den Gedanken jeder Dichtung wiedergeben, alles „komponieren" zu können. Wenn dem so wäre, gäbe es auch keine Grenze der musikalischen Dichtung mehr. Aber nur auf der Qualität der musikalischen Einfälle kann wahrhaft die Möglichkeit beruhen, einer Dichtung musikalisches Leben einzuhauchen. Und die Dichtung muß dazu Momente bieten. Bei unserer Ueberschätzung des Technischen wird nach der Beschaffenheit der Themen gar nicht gefragt. Die kontrapunktische &c. Verarbeitung ist die Hauptsache und gilt für das Wertvolle; daher wird heute leider das Geistige in der Musik mit genial identifiziert (oder verwechselt) — also gerade das, was als etwas Bewußtes der genialen Intuition gegenübersteht. Und sieht man auf Wagners Bild, fällt zuerst seine „historische Mission" ins Auge, das, was er für den groben Blick und greifbar „neu gemacht" hat. Die innere Gewalt, die den ganzen Apparat seines Systems, das den maßgebenden Vielen so imponiert, erst hervorgerufen hat, offenbart sich für das tiefere Auge viel direkter in der Qualität seiner besten musikalischen Themen. Wie oft hat sein Lebenswerk für alle Auswüchse unserer Zeit herhalten müssen! Scheint doch das Musikdrama so recht der Herd zu sein für alle Uebergriffe und Vermischungen, alle Verwischungen der natürlichen Kunstgrenzen.

Wohl werden wir nicht mehr zu der harmonisch und rhythmisch verhältnismäßigen Schlichtheit selbst noch unserer Klassiker und der früheren Romantiker zurückkehren können, aber wir dürfen auch nicht länger mehr versuchen, einer etwa wirklich gehaltvollen Operndichtung musikalisch bloß mit allerlei Knifflich- und Spitzfindigkeiten beikommen zu wollen. Immer bleibt der vollkommene tönende Ausdruck der Empfindung die Melodie und auch ein R. Strauß kehrt in seinen sämtlichen dramatischen Werken nach Kräften zu ihr zurück, wenn es ein tieferes Gefühl auszudrücken gilt. Die gleicherweise innig wie hinreißend gestalteten Szenen Konrads und Dietmuts in „Feuersnot", die brünstige Verführungs- und die ihr entsprechende Schlußszene in „Salome", die beiden Auftritte der Chrysothemis, die zarte As dur-Stelle nach Orestes Sich-zu-erkennen-geben, ja selbst der wildaufschäumende Triumphgesang und -Tanz der Titelheldin in „Elektra", das poesievolle erste Aktende des „Rosenkavalier" und noch manches andere Schöne in diesem Werke sind, denke ich, Belege genug dafür. An solche Aeußerungen dieser gefühlsmäßig das Richtige treffenden Vollblutmusikernatur sollten sich seine schwächlichen Nachäffer in erster Reihe halten und nicht bloß immer neurasthenisch willkürlich in thematisch kurzatmiger und nichtssagender, dafür desto dissonanzenreicherer „Charakteristik" zu machen trachten. Dann würden sie auch erkennen, daß der unruhig kühne Wogengang der Straußischen Harmonik und Polyphonie unter dem beschwichtigenden Einfluß der Melodie abebbt und die quälende Chromatik der mit Aufatmen begrüßten, dann um so siegesgewisser strahlenden, weil untötbaren Diatonik weichen muß; woraus erhellt, daß Maßstab und Richtschnur für die harmonisch-modulatorische Unterlage der melodischen Singweise in Hinkunft wieder aus dem deklamatorischen Ausdruck der Textworte zu gewinnen sein wird.

Es ist ein Streben aus Nacht zum Licht, aus Beklommenheit zur Befreiung in dem angedeuteten Zuge der Musik Straußens, die sohin ein treffendes Abbild unserer Zeit bietet, welche auch in dumpfem Drange aus einem gärenden Wust tausendfacher Gegensätze, zuletzt unter Not und Tod sich einer besseren und reineren Daseinsgestaltung entgegenzuringen müht. Hoffen wir, daß die Krisis des Weltkrieges die Gesundung einleite, daran dann auch die Tonkunst und die dramatische insbesondere ihr Teil haben wird. Ohnehin ist die Magnetnadel des Straußischen Schaffens, die im Sturm der „Salome" und „Elektra" ihren äußersten Ausschlag erreicht hat, im „Rosenkavalier" und noch mehr in der „Ariadne auf Naxos" wieder auf einen normaleren Stand zurückgekehrt, welcher eine bedachtvollere Weiterentwicklung der deutschen Oper gewärtigen läßt, die von nationalem, aus dem Studium der Heimatgeschichte geschöpftem Empfinden getragen, die satztechnischen Errungenschaften der jüngeren und jüngsten Jahre in den zähmenden Dienst der von Menschenstimme getragenen seelenvollen Melodie stellt, zu der die kommenden Künstler eine wohlgebaute, von echter Poesie erfüllte, musikdurstige Dichtung begeistere. —

Dies ist das Werk, das wir erträumen. Aber auch die Verhältnisse, in die es tritt, müssen andere werden, müssen wenigstens einige Besserung erfahren, soll es seine Kunst wie Menschen erhebende Sendung mit Glück erfüllen; obwohl die Worte, mit denen Méhul einmal die Urschrift einer seiner Opernpartituren abschloß: „Hier hat das Vergnügen ein Ende", mehr oder minder immer Geltung behalten werden, denn, indem der Schritt aus der geistigen in die reale Welt der Bretter gemacht wird, beginnt auch, um Mahlers Ausdruck bei seinem Scheiden vom Wiener Posten anzuwenden, der Kampf mit der „Tücke des Objekts". Sie war es, die ihm schließlich die Arbeit vergällte, ihn dieselbe als Stückwerk im Stiche lassen ließ und durch die damit verbundenen seelischen Erschütterungen seinen vorzeitigen Tod verschuldete, während er andernfalls noch heute zu stets steigendem Ruhme dieses Instituts, zum Nutzen einer sich immer mehr veredelnden Opernregie und zum Glücke aufstrebender junger Musikdramatiker, deren Arbeiten er sich nie eifersüchtig oder bequem verschloß, wirken könnte. Aber hat es Oesterreichs Hauptstadt mit den besten Talenten innerhalb ihrer Mauern je besser gemacht? Ward nicht auch Laube ein gleiches Los des Undankes zuteil? Das Kapitel Mahler war nur die Neuauflage eines bejahrten Stückes, der noch viele weitere folgen werden, und darum wollen wir jetzt sehen, was unser Gewährsmann vom alten Burgtheater über Theaterführung, Förderung der schöpferischen Talente, Inszenierung u. a. m. zu sagen weiß, womit wir beim zweiten Punkte unserer Betrachtungen angelangt sind.

„In dem Vorworte zu ‚Monaldeschi' habe ich zugesagt, bei Herausgabe des ‚Struensee' die Schlachtordnung von Schwierigkeiten aufzudecken, welche jedem neuen Stücke historischen Inhalts in Deutschland entgegensteht. Ich muß bekennen, daß ich dies nicht imstande bin. Nicht etwa, weil ich Rücksichten zu nehmen hätte, sondern weil die Schwierigkeiten mit einem neuen, auch nicht historischen Stücke so tausendfältig, so unermeßlich sind, daß man bei längerer Tätigkeit für die deutsche Bühne vor lauter erschwerenden Köpfen nicht mehr weiß, wo der eigentliche Kopf dieser Schwierigkeiten steht, daß man am Ende ausruft: „Es ist wohl gar eine nationale Furchtsamkeit vor der Oeffentlichkeit!", kurz, daß man die Hoffnung aufgibt, durch Schilderung auch nur der kindischen Hindernisse für die Zukunft etwas zu bessern. Wozu Worte verlieren, wenn keine Wirkung zu erwarten steht. Ein Achselzucker stellt sich hinter einen Verbieter, ein anderer Verbieter hinter den anderen Achselzucker, und da den Leuten dies Thema nach so viel Jahren am Ende geläufig geworden ist, so ist bei der Mehrzahl nicht Scham noch Schande mehr anzutreffen. Wer unabhängig wäre! flüstert euch der Heuchler zu, obwohl er weiß, daß er es bei völliger Unabhängigkeit um kein Haar besser machen würde. „Was frage ich nach Anklagen vor Publikum und sogen. Geschichte, ich weiß, wem ich zuerst nicht mißfallen darf!" brummt der Zweite in den Bart hinein und der Dritte pfeift leichtsinnig die alte Melodie: „Das Poetenvolk macht immer Spektakel mit seinen Phantastereien, als ob ein Stück mehr oder weniger ein Malheur wäre! Verbrenne sich die Finger, wer mag, um was Apartes aus dem Manuskriptenstoße herauszufinden! Ist's gefunden,

dann bleibt immer noch Zeit, sich das Ding näher anzusehen und sich ein Verdienst aus der Annahme zu machen. Wir sind nicht da für Neuerungen!"

„Der Mittelpunkt deutschen Hindernisses für ein wirklich schöpferisches Theater beruht darin, daß die Haupttheater nicht der Nation gehören, nicht einmal den einzelnen Staaten, sondern den einzelnen Fürsten. Diese geben das Geld dafür und betrachten sie altem Stile gemäß als einen Teil des Hofes, zu dessen Anschauung man dem Publikum für Eintrittsgeld den Zutritt gestattet hat wie eine Konzession. Weder dem Publikum noch der Literatur ist eigentlich eine Bestimmung darüber eingeräumt. Was einer solchen Bestimmung ähnlich sieht in Kritik oder sonstigem Verlangen, das wird in innerstem Grunde als eine Anmaßung betrachtet, der nachzugeben Schwäche wäre. Die Leiter selbst übernehmen nicht die geringste Verpflichtung gegen Publikum oder Literatur; diese sind ihnen durchaus unoffizielle Namen. Es fehlt ja auch nicht an niederschlagenden Anekdoten aller Gattung, welche tiefste Unwissenheit solche Leiter in literarischen Dingen nicht nur verraten, sondern unbefangen behaupten. Warum auch nicht? Ihr Institut hat weder einen „literarischen Ursprung und Zweck, noch hat es in irgend einem Winkel seiner Aemter einen auch nur entfernt an die Literatur erinnernden Schatten. Die herkömmliche Bestimmung will bei uns, daß der erwählte Kavalier die erste und deshalb die beste kritische Autorität des Landes sei und daß die wirkliche Blume der Literatur, das Drama, demjenigen zu Tod und Leben überantwortet bleibe, welcher durch diese oder jene der Literatur wildfremde Eigenschaft zur Leitung des Theaters erwählt worden ist. Verbot sich doch eine Intendanz vor kurzem alle Zusendung von Manuskripten und dergl. ein für allemal! Konnte sie deutlicher ausdrücken, daß sie absolut gar nicht von der Literatur und deren nie ruhender Hervorbringung behelligt, damit nichts zu tun haben wollte? Wer mag sich auch, wenn er ein ohnedies anstrengendes Amt hat, mit der unbequemen Lektüre neuer Manuskripte befassen!

„Der Organismus also ist gegen all unsere literarischen Ansprüche, welche wir an Hoftheater richten müssen. Wir sind auf den Zufall angewiesen. Dieser kann uns einen oder gar einige Fürsten bescheren, welche ein besonderes Wohlwollen hegen für aufstrebende dramatische Literatur, er kann uns einige Intendanten schenken, welche auch literarische Einsicht und guten Willen besitzen und beides richtig und energisch anzuwenden wissen. Will es aber das gute Glück nicht — und das deutsche Theater hat noch selten gutes Glück gehabt — daß ein mächtiger deutscher Fürst eine der Zeit entsprechende Neigung faßt für deutsches Schauspiel und eine gründliche, Literatur und Publikum wesentlich beteiligende Reform des Institutes an Haupt und Gliedern ins Werk setzt, will es das Glück nicht, daß ein solcher Vorgang Nacheiferung und allgemeine Folge weckt, dann gewinnt unser Theater trotz aller literarischen Bestrebungen keinen festen Grund, keine dem Nationalbedürfnis entsprechende Gestalt. Denn die literarische Einwirkung hat keine Macht auf die organischen Wurzeln des Uebels bei unseren Hoftheatern und auch ein einzelner, wohl ausgerüsteter Intendant ist nicht imstande, ein organisch fehlerhaftes Wesen gründlich und folgenreich zu bessern."

Ein vernichtendes Urteil fürwahr, das, gleichmäßig und mit Recht auch auf unsere heute zahlreichen Privatbühnen erstreckt, im ganzen und großen noch wenig von seiner Geltung eingebüßt hat. Der Tragweite des Gegenstandes entsprechend möchte ich ihm hier ausnahmsweise noch ein zweites, ähnliches, von nicht minder berufener Seite abgegebenes anreihen. Es findet sich in R. Wagners „Epilogischem Bericht" zur Nibelungen-Dichtung und lautet:

„Ich habe es mich einige Mühe kosten lassen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organisation unserer Theater hinzuweisen, die Gründe davon aufzudecken und die demoralisierenden Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweisen. Das bleibt sich aber alles gleich. Denn so ist der Deutsche, sobald von Kunst und gar vom Theater die Rede ist, auf welchen Feldern er seinen so berühmt gewordenen gediegenen Ernst gerade nicht bewährt. Ruft sein Ehrgefühl auf, so lächelt er verlegen: denn hier käme es doch am Ende wohl nicht auf Ehre an, appelliert an seinen richtigen Verstand, weiset ihm am Einmaleins nach, daß in unserem Theater es sich um schändlichste Vergeudung, nicht etwa nur der künstlerischen, sondern der in das Spiel gesetzten finanziellen Kräfte handle, so lächelt er gar tückisch und meint, das gehe ja niemand etwas an. Ueberredet ihn nun, überzeugt ihn durch Taten, ja — erschüttert ihn: er ist noch tapferer als seine Soldaten; diese fallen, wenn sie erschossen sind; ihn muß man aber, wie den russischen Soldaten, erst noch umstoßen."

In Erfüllung der Laubeschen Hoffnungen gab und gibt es wohl einzelne Fürsten, wie König Ludwig II. von Bayern oder die gegenwärtigen Herren der Hoftheater von Darmstadt, Weimar, Dessau, welche einen idealeren Spielplan anstreben, doch sind diese nur erquickende Ausnahmen in dem sonstigen gang und gäben Schlendrian der Theaterleitungen, deren hervorstechendste Merkmale sind: Gedankenlosigkeit, aus Mangel an selbständiger Urteilskraft gegenüber noch namen- (d. h. schlagwort-)los Neuem stammende Angst vor künstlerischer oder finanzieller Verantwortung, dagegen Unterwerfen unter allerlei mit den Zwecken und Zielen eines Theaters in gar keiner Beziehung stehende, ja denselben geradezu feindliche Einflüsse politischer, gesellschaftlicher, geschäftlicher Natur, Breitmachen leeren Ausstattungsprunkes und damit in Verbindung Sensationssucht, Ausländerei. Eine anmutige Liste, bei der man sich wundert, daß das deutsche Theater überhaupt noch lebt, wenn auch nicht gefragt werden soll: wie?

Es ist ja richtig, daß manches bei demselben in Erscheinung tretende Unerfreuliche enge mit dem Charakter unserer Tage zusammenhängt, vor allem mit deren großkapitalistischer Richtung, die in den Theaterunternehmungen und in allem, was drum und dran hängt wie: Agenten, Bühnenvertriebs- und Verlegerwesen immer mehr einreißt und stets ausschließlicher bloß solche Autoren zu Worte kommen läßt, die mit diesen Kreisen in engerer Fühlung stehen. Woher allein sich der so allgemein beklagte Mangel an wirklich wirksamen Neuheiten schreibt, denn tüchtige Geschäftsleute sind bekanntlich selten oder nie auch ebensolche Künstler, die doch einzig vermögen, die Oeffentlichkeit durch immer andersartige Leistungen früher oder später zur Teilnahme zu zwingen, während der ersteren leerlaufende Mühle bloßer Routine sich allen Anpreisungen zum Trotz rasch und rascher abnützt. Daher läge, wie schon im ersten Abschnitte einmal betont, die emsige Suche und Förderung von selbständigen Talenten in allseitigem Interesse, wie auch Laube meint: „Die erfindungsreichen Kräfte sind so selten unter uns, daß wir selbst erfinderisch trachten sollten, sie zu pflegen und dadurch zu steigern. Da erfüllte das deutsche Theater nicht nur seine Schuldigkeit, sondern es verschaffte sich wahrscheinlich auch ein Benefizium. Aber alles brauchen sie beim Theater, nur nicht den Dichter. Der Quell des ganzen Theaters bleibt unbeachtet und nur der Kram findet Pflege und Aufmerksamkeit." Aber wo unter den heutigen Operndirektionen findet sich eine, die eingereichte Werke aus eigenem Antriebe und gewissenhaft prüft und unbekümmert um die noch fehlende Aichung wagemutig etwas für brauchbar und wirkungsvoll Erkanntes aufführt? Gibt es jetzt einen Leiter, der wie Laube allabendlich nach der Vorstellung noch eines der jährlich einlaufenden 300 Manuskripte durchsieht, obschon davon erfahrungsgemäß höchstens zehn in Betracht kamen. Oder wäre heute ein Geschehnis möglich gleich dem von ebendemselben im XXII. Stücke seines „Burgtheater" erzählten, worin er die Schicksale des von F. Halm anonym übersandten „Fechter von Ravenna" schildert, der sich dann eines so schönen Erfolges freuen durfte? Wo findet sich gegenwärtig solcher Spürsinn? Wie würden Dramaturgen, Spielleiter und Kapellmeister kläglich versagt haben, wenn, sagen wir die „Salome" statt vom schon berühmten Strauß von einem noch unbekannten X. oder Y. stammte und schüchtern bei einem Theater zur Prüfung eingegeben worden wäre! Wenn man sie, was kaum wahrscheinlich ist, überhaupt angesehen hätte, würde man den Verfasser sicher

als einen Narren bezeichnet haben. Wer kennt nicht die auch nach angeblicher Durchsicht noch zusammenklebenden Blätter und ähnliche Späße, die schon vorgedruckten bedauernden Ablehnungsschreiben, beschämende Zeugen eines verrotteten Systems? Es gibt bei unseren Opernbetrieben eben keine zu solcher Sichtung streng verpflichtete Stelle, und Oberregisseur wie Kapellmeister entziehen sich gleicherweise gern dieser als mühsam und undankbar verschrieenen Aufgabe. In Wahrheit aber ist eine planmäßig betriebene Prüfung so wenig zeitraubend, daß ich mich wohl getrauen würde, in einer Woche mindestens zehn funkelnagelneue Opern auf ihre Bühnenwirksamkeit hin durchzunehmen und ein sachlich begründetes Urteil darüber abzugeben.

Gleicher Meinung ist auch Laube, wenn er zwecks Förderung der dramatischen Produktion schreibt: „Warum versäumen es die reich ausgestatteten Theater, öfter oder gar regelmäßig Preiskämpfe auszusetzen? Wie viel Fähigkeiten werden dadurch geweckt und gespornt! Einige Stücke für das Repertoire werden dadurch immer erzeugt und wenn nur e i n wirkliches Talent dadurch entdeckt oder aufgemuntert, wenn nur e i n brauchbares Stück dadurch gewonnen wird, so ist ja die stets übermäßig angeschlagene Mühe des Lesens aufgewogen. Hundert mittelmäßige Stücke lesen zu müssen, was ist es neben dem möglichen Gewinne eines guten Stückes! Es ist ja das Amt einer solchen Kommission und ein Amt besteht nicht aus lauter Ergötzungen. Als Redakteur muß man allein und nebenher alljährlich ebensoviel Manuskripte prüfen, ohne ein Aufheben darüber machen zu dürfen! Das Schlechte ist rasch erkannt und beseitigt, das Zweifelhafte zu erwägen ist für jedermann eine gute Uebung der Urteilskräfte, und auf Besseres zu stoßen, ist immerdar eine Freude. Bei der steten Klage über die Armut unseres Theaters ist es wirklich unbegreiflich, daß ein so natürliches Förderungsmittel so selten und dürftig in Bewegung gesetzt wird."

Ja, die Preisausschreiben! Wenn Bülows galgenhumoristischer Ausspruch: „Je preiser ein Werk gekrönt ist, desto durcher fällt es" bisher mit geringen Ausnahmen (Mascagnis „Cavalleria rusticana") seine traurige Rechtfertigung behauptet zu haben scheint, so ist dafür nur die Art und Weise der Durchführung eines solchen Wettbewerbes verantwortlich zu machen, denn man muß wissen, wie es dabei trotz aller bedungenen Anonymität zugeht. Das Protektionsunwesen findet auch da, wie überall seine Schleichwege. Der Gedanke an sich ist jedenfalls ein gesunder und Laube kommt daher noch an anderer Stelle — anläßlich eines Preisausschreibens für Lustspiele aus dem Jahre 1851 — mit Eifer auf denselben zurück. Außer Bauernfelds „Kategorischer Imperativ", dem von den Richtern der erste Preis zuerkannt worden war, standen noch zwei andere Stücke Benedix' „Liebesbrief" und Mautners „Preislustspiel" in Stichwahl. Beide, über welche das Publikum entscheiden sollte, haben vollkommen ihre Schuldigkeit getan für das Repertoire. Sie sind zu dessen Heiterkeit oft und lange gegeben worden und das eine steht jetzt nach sechzehn Jahren noch am Repertoire. Ist das was Geringes? Ein Theaterdirektor antwortet: O nein!

„Beide kämpften lange um die Palme unter lebhaftem Zudrange und lebhafter Aeußerung des Publikums. Ist das was Geringes? O nein! Lebhafte Teilnahme zu entzünden ist das preiswürdige Ziel jeder Theaterdirektion. Und wie gründlich und heilsam wird bei solcher Wahlprüfung die Teilnahme des Publikums entzündet! Es hängt eine Entscheidung davon ab, wie sich das Publikum äußert, und das Publikum ist sich bewußt, daß es eine Entscheidung zu geben habe, daß es also aufmerksam sein müsse und gewissenhaft. Bezweifelt man, daß dies eine gute Bewegung ins Publikum bringt? Eine sehr gute Bewegung bringt das. Der Geschmack gibt sich Rechenschaft, er betätigt sich mit Bewußtsein. Ist das was Geringes?

„Die Entscheidung erfolgte zugunsten des ‚Preislustspiels'. Und nun begann das allerliebste Protestieren gegen diese Entscheidung. Dazu mußte ja wieder kritische Dramaturgie entwickelt, es mußte mit ästhetischen Waffen gefochten werden; die Untersuchung, was zu einem guten Lustspiele gehöre, ward Tischgespräch. Eitel Gewinn fürs Theater!

„Am Ende wälzte ich gar die Schlacht ins Reich hinaus. Jede Stadt wollte in der Lage sein, den Wiener Wahrspruch zu prüfen, jede Stadt also wollte die Stücke sehen. Ganz Deutschland, um nicht zu sagen ganz Griechenland, ergriff Partei in der Lustspielfrage. Ist das was Geringes? Das alles hatte die Preisausschreibung getan."

Möchte das Samenkorn dieser, wie mich dünken will, überaus glücklichen Anregung, die Zuhörerschaft zum Richter über zu krönende Werke zu machen, wieder einen fruchtbaren Boden finden und bald in Form eines Wettkampfes um heitere deutsche Opern in den Halm schießen, ist doch unser Zeitalter mit seinem Streben, auch der breiten Masse alle die Rechte politischer und gesellschaftlicher Natur, die früher Eigentum nur vermögender Kreise waren, zuzuwenden, wie geschaffen, diesen Versuch neuerdings und nach meinem Dafürhalten mit Gewinn aufzunehmen. Wenn der einzelne mitreden darf, wenn seinem Ehrgeiz Aussicht winkt, befriedigt zu werden, wird sich das stark gesunkene Interesse der Leute wieder rasch und lebhaft dem gehaltvolleren Schaffen zuwenden und dieses selbst wird, von solchem Einflusse befruchtet nach einer Periode unsicheren Tastens abermals festen Boden unter den Füßen gewinnen.

„Das Publikum soll nicht bloß kurzweg genießen, es soll auch lernen, um infolge der Bildung reichlicher zu genießen. Was es aber einmal zu würdigen versteht, das wird ihm mit der Zeit auch ein Genuß und zwar ein künstlerischer, welcher feinere Nerven anregt als das wohlfeile Gefallen daran, was dem alltäglichen Verständnis zusagt und dem gedankenlosen Behagen. So bildet sich ein Publikum und ein Theater gleichzeitig und wechselseitig."

Dabei brauchten sich die Theaterleitungen in gar keine großen Unkosten zu stürzen. Im allgemeinen wäre beim heutigen Stande der Dinge einem dramatischen Komponisten schon die Aussicht, möglichst vollendet uraufgeführt zu werden, was bekanntlich für das weitere Schicksal eines Werkes gar sehr ins Gewicht fällt, Preis genug; das übrige findet sich dann von selbst. Jedenfalls würde mancher der augenblicklich noch im Dunkel ihrer Stunde harrenden „Operisten" sich weit lieber dem Spruche eines naiv urteilenden Auditoriums beugen als dem eines der von bestimmten, höchst einseitigen Begriffen besessenen „modernen" Kapellmeister, dem (ich zeichne nach der Natur!) Handlung und ihr Aufbau, Melodik, Klarheit und Temperament der Musik Hekuba sind und der sich nur für eine Arbeit zu interessieren vermag, wenn jede Partiturseite dreißig vollgeschriebene Zeilen enthält und möglichst vor jeder Note ein Versetzungszeichen steht.

Wir verweilten bei der Frage der Ermunterung von schöpferischen Talenten dramatischer Richtung länger, weil sie unbegreiflicherweise schon von jeher der wundeste Punkt unserer Theaterführung ist, da sie doch ihre Stärke sein sollte, hängt doch einzig und allein von der Heranziehung eines rührigen Nachwuchses die immerwährende Erneuerung und damit das ideale wie reale Gedeihen einer Bühne ab.

(Schluß folgt.)

Miszellen zur Musikgeschichte.

Von Dr. Friedrich Behn, Direktorial-Assistent und Privatdozent.

V. Mittelalterliche Terminologie von Musikinstrumenten.

Das Mittelalter verfährt mit den Bezeichnungen für die Instrumente so souverän und hat eine so weitgreifende Umbenennung aller Benennungen durchgeführt, daß hier eine ernste Gefahr besteht, durch vertrauensvolle Identifikationen von Instrumenten gleichen Namens völlig in die Irre geführt zu werden.

Wir haben verschiedene Methoden der Umbenennung zu unterscheiden. Zunächst werden Namen, die früher eine ganz allgemeine Bedeutung hatten oder als Bezeichnungen für ganze Gruppen von Instrumenten dienten, nunmehr für eine besondere Einzelform angewendet. Da ist vor allem **organum**, das von Haus aus nichts anderes als schlechthin „Instrument" bedeutet, noch nicht einmal speziell Musikinstrument. Seit dem dritten Jahrhundert nach Chr. wird das Wort für die **Orgel** gebraucht und hat sich so bis auf den heutigen Tag gehalten, denn unser deutsches „Orgel" ist ein Lehnwort und aus organum entstanden.

Psalterium, vom griechischen psallein, „die Saiten schlagen", bedeutet ursprünglich ganz allgemein „Saiteninstrument", jedenfalls ist es bisher nicht als Bezeichnung einer Spezialform nachzuweisen. Als im Verlaufe des Mittelalters die Musik ganz im Zeichen der alttestamentlichen Psalmen stand, suchte man hinter diesem Worte ein besonderes Psalmeninstrument. Die Kirchenväter konstruieren rein theoretisch ein Musikgerät, das im Gegensatz zur antiken Kithara den Schallkasten **oben** gehabt haben soll und benutzen dieses Erzeugnis eigener Phantasie dann ausgiebig für symbolische Ausdeutungen. Aus dem Schwanken der Psalterillustratoren, die dem Psalmenkönig David bald dieses, bald jenes Instrument in die Hand gaben, ergibt sich mit aller Klarheit, daß es im Mittelalter ein besonderes Instrument namens Psalterium niemals gegeben hat. Die heutige Organologie bezeichnet mit diesem Namen das Urbild der Zither, bei dem der Schallkasten unter dem Saitenbezug in seiner vollen Länge durchgeführt ist. Ein solches Instrument ist erstmalig dargestellt in einer Berliner Psalterhandschrift des 10. Jahrhunderts, wird hier aber noch senkrecht gehalten wie die antike Kithara und Lyra.

Kithara, in klassischer Zeit der Name des vornehmsten Saiteninstrumentes, hat im Mittelalter seine Bedeutung erheblich erweitert zur Bezeichnung aller Saiteninstrumente. In einer Handschrift des 9. Jahrhunderts sind zwei Zeichnungen erhalten, eine Leier vom Kitharatyp mit der Beischrift „Cythara teutonica" und eine dreieckige angelsächsische Rahmenharfe, die Vorgängerin unserer heutigen Pedalharfe, als „Cythara anglica" bezeichnet. In einem Briefe des Abtes Cuthbert, der 730 starb, an den Bischof Lullus wird auch die Rotta als Cythara bezeichnet; Papias nennt im 11. Jahrhundert die Sambuca, die vorderasiatische Winkelharfe, „eine Art Cythara". Und in der Lebensbeschreibung des heiligen Dunstan, Erzbischofs von Canterbury, der in der Geschichte der angelsächsischen Musik eine große Rolle spielte, heißt es: „die Cythara, die wir in unserer Sprache hearpa (Harfe) nennen". So finden wir fast alle frühmittelalterlichen Saiteninstrumente unter diesem Sammelnamen zusammengefaßt.

In der Terminologie der **Laute**, die gerade in karolingischer Zeit eine für das gesamte europäische Musikwesen ungeheuer wichtige Entwicklung durchmacht in ihrer Ausbildung zum Streichinstrument (siehe darüber Skizze 3 dieser Reihe), interessiert uns hier die Bezeichnung einer bestimmten Sonderform als „**Lyra**", es ist der linsenförmige Typus ohne besonders abgesetzten Hals, dessen Vorstufen wir schon im alten Vorderasien nachweisen können. Mit dem antiken Saiteninstrument des gleichen Namens hat diese Laute, die im 10. Jahrhundert zur Streichlaute aufsteigt, nicht das geringste zu tun. Daraus folgt, daß die echte antike Lyra im frühen Mittelalter nicht mehr gespielt wurde und daß ihre gelegentlichen Darstellungen in den Kunstdenkmälern nur auf bildliche Vorlagen älterer Zeit zurückzuführen sind. In Griechenland wird noch heute eine Laute gleicher Form unter dem gleichen Namen gespielt.

Der antike Name der Laute, **pandura** (woraus „Mandoline" wird), ist im Mittelalter auf ein Instrument einer ganz anderen Gruppe übertragen, auf die Panspfeife (Syrinx), die in frühchristlichen Bildwerken als Hirtensymbol eine gewisse Rolle spielt. Der Grund dieser merkwürdigen Namensübertragung liegt in einer mißverstandenen Etymologie, die durch die erste Silbe des Wortes veranlaßt wurde. Neben pandura kommt in dieser Bedeutung auch pandurium vor.

Das **Monochord**, dessen Erfindung die Alten den Arabern zuschrieben, hat im ganzen Altertum nicht so sehr als Musikinstrument wie als physikalisches Modell gedient. Es fehlt deswegen in den antiken Denkmälern völlig und die erste Darstellung befindet sich in dem schon genannten Berliner Psalter. Die wirkliche Bedeutung des Wortes Monochord, „Einsaiter", ist dem Mittelalter gänzlich abhanden gekommen, und der gelehrte Notker Labeo von St. Gallen beschreibt in seiner kleinen Abhandlung über die Musik einen „Einsaiter" mit 16 Saiten in F dur-Stimmung.

Eines der häufigsten Lärmgeräte des Altertums ist das **Tympanon**, entweder eine flache Metallscheibe, oder ein runder, mit einer Membrane bespannter Reifen, also ein Tamburin. Diesen Namen hatte nach Dunstan (10. Jahrh.) und Geraldus Cambrensis (12. Jahrh.) im Mittelalter ein in Irland und Schottland gebräuchliches Saiteninstrument. In Irland heißt das **Hackbrett** später timpan. Das Rätsel löst sich leicht: Tympanon ist abgeleitet vom griechischen typtein, „schlagen" und bedeutet zunächst ein Instrument, das geschlagen wird im Gegensatz zu den angeblasenen. Der Name paßt also ebenso gut auf das Tamburin wie auf das Hackbrett. Ob die Bezeichnung des irisch-schottischen Hackbrettes mit diesem Namen bodenständig oder etwa das Ergebnis gelehrter Forschung ist, entzieht sich unserer Beurteilung.

Wie wir in der vorhergehenden Skizze über die Wanderungen von Musikinstrumenten sahen, müssen wir den Namen **Sambyke** für die vorderasiatische Winkelharfe mit dem Schallkasten im oberen Arm in Anspruch nehmen. Unter der Form **Sambiut** finden wir ein Musikinstrument noch im mittelhochdeutschen Tristanepos Gottfrieds von Straßburg. Im Altfranzösischen ist das Wort zu saquebute verderbt und bezeichnet hier — die Zugposaune. Ueber diese Kluft führt noch keine Brücke.

Noch auf eine Begriffsverwirrung sei hingewiesen, die allerdings schon das ausgehende Altertum begangen hat. Als die hydraulische Orgel mehr und mehr von der pneumatischen (übrigens vielleicht eine Erfindung des Kaisers Nero) verdrängt wurde, blieb der Name des älteren Typs **Hydraulis** noch lange auch für die jüngere Gattung in Gebrauch, obwohl der Druck des Wassers schon lange nicht mehr im Orgelbau verwendet wurde. Wie eingangs gesagt, erscheint seit dem 3. Jahrhundert schon der neue Name Organum.

Diese Umbenennungen und Namensübertragungen, denen wir im frühen Mittelalter auf Schritt und Tritt und bei fast allen Haupttypen begegnen, zeigen eines mit unumstößlicher Gewißheit: die alten Instrumente der griechisch-römischen Kultur können nicht mehr in Gebrauch gewesen sein, wenn das Mittelalter mit ihren Namen so frei schalten konnte. Die Verbindungsfäden zwischen dem klassischen Altertum und dem frühen Mittelalter sind, soweit es sich um die Musik handelt, an fast allen Punkten abgerissen. Mit der Karolingerzeit, die formal, aber auch nur formal nochmals an das Altertum anknüpft, beginnt (wiederum unter starker Befruchtung durch den Orient) eine neue Epoche der Musikgeschichte, die dann ohne größere Störungen zur musikalischen Jetztzeit leitet.

Stanislaw Moniuszko.

Ein polnischer National-Komponist.

Von Bertha Witt (Altona).

Wenn man auch sagen kann, daß es immer eine abwartende Haltung war, die die Welt Polen — und Polen der Welt gegenüber einnahm, und daß jede Befreiungsbestrebung, ob sie von innen oder außen kam, durch das schwer auf dem Lande lastende russische Regime von vornherein zum Tode verurteilt war, so ist doch andererseits eine national-polnische Tradition niemals völlig unterdrückt worden. Im Laufe der gegenwärtigen Ereignisse ist

die polnische Frage zweifellos eine der interessantesten von allen, die in den Vordergrund gerückt worden sind. Es sind dadurch auch dem Nationalgefühl dieses Volkes wieder Probleme nahegerückt worden, die früher nicht einmal in zweiter Linie gestreift werden konnten. Denn um sich auszuleben, gab es für den national-polnischen Geist seit einem Jahrhundert nur ideale, vom politischen Gebiet völlig abweichende Möglichkeiten, in denen er, gewissermaßen in idealere Formen umgegossen, fortbestand, immerhin aber Möglichkeiten, die ein stetes Sich-bewußt-sein der nationalen Ziele, der völkischen Pflichten, im Interesse der Gemeinsamkeit und der Zukunft wachhielten. Die einzigen Gefäße aber, in die ein geistiger, die nationale Lage klar überschauender Führer seine idealen Bestrebungen zum bleibenden Nutzen der Sache umgießen konnte, waren die an sich gefahrlosen Gebiete der Poesie und Musik. Frederic Chopin hat die Aufgabe umgangen, die politischen Neigungen seines Volkes in Musik nachzuzeichnen, eine Aufgabe, die ja auch zweifellos, weil sie gewissermaßen Tendenz ist, vom musikalisch-künstlerischen Standpunkt abweicht. In diesem Sinne ist auch Chopins Kunst zu sehr absolute Musik und den Gesetzen der reinen Musikalität abhängig gemacht, als daß sie sich mit national-politischen Problemen hätte abgeben können. Anders Moniuszko; die nationale Eigenart ihrer Musik nähert zwar beide, aber in dem Maße, wie die politische sie trennt. Dem entspricht es auch, daß Chopin, der außerdem sein Genie einzusetzen hatte, sich überall und ausschließlich durchsetzen konnte, während Moniuszkos Bedeutung so gut wie gänzlich auf seine polnische Heimat beschränkt blieb.

Wäre etwas Welterschütterndes aus dem politischen Betätigungsdrang der Polen entstanden, und hätten sich die Selbständigkeitsgelüste auf eine elementare Art geäußert, so würde alle Welt weit lebhafter die Vorgänge jenseits der polnischen Grenze verfolgt haben, als es tatsächlich der Fall war, und damit würde auch Moniuszkos Ruhm weit über sein Vaterland hinausgedrungen sein. Nicht aber wir hatten es nötig, nach fremden Geisteserzeugnissen Umschau zu halten. So war bei uns Moniuszko längst zu den Toten geworfen, ohne daß man sich hier überhaupt eigentlich je recht mit ihm beschäftigt hätte.

Stanislaw Moniuszko, am 5. Mai 1819 zu Ubil geboren, war der Sohn eines litauischen Gutsbesitzers aus dem Gouvernement Minsk. Seine Neigung zur Musik hatte ihn nicht gerade dem Glück in die Arme geführt, und nach mehrjährigen Studien, u. a. bei Rungenhagen in Wien, führte er als Musiklehrer und Organist in Wilna ein durchaus nicht beneidenswertes Dasein. Seine ersten Opern waren ebensowenig vom Glück begünstigt wie seine späteren zahlreichen Werke, und erst seine „Halka“, die zunächst eine Aufführung im Konzert (Wilna 1847) erlebte und erst später (1854) im Theater in Warschau in Szene ging, verschaffte ihm Ruhm, Erfolg und ein besseres Los; 1858 wurde er Opernkapellmeister in Warschau und endlich auch Professor am dortigen Konservatorium. Zahlreiche weitere Werke vermochten indessen ebensowenig wie die vorhergehenden an die Halka heranzureichen, so daß auf dieses eine Musikdrama des Komponisten Ruhm, freilich in ausschlaggebendem Maße, beschränkt bleibt. In dieser Halka, an sich ein Meisterwerk, ist dem polnischen Volk die Nationaloper entstanden, durch die allein auch ihrem Schöpfer völlig gerecht zu werden ist. Für ihn persönlich war sie die ausschlaggebende Wandlung in seinem Dasein, die ihn nach jahrelangen Mißerfolgen aus seinen trüben Wilnaer Verhältnissen befreite, ihm einflußreiche Gönner verschaffte und die Mittel zu einer Studienfahrt namentlich nach Deutschland eintrug. Später entwickelte sich eine regelrechte Moniuszko-Gemeinde, um das Andenken dieses polnischen Nationalkomponisten lebendig zu erhalten. Er starb am 4. Juni 1872 in Warschau.



Stanislaw Moniuszko.

Wie gesagt, um ihm völlig gerecht zu werden, muß man von dem Verhältnis ausgehen, das er durch die „Halka“ zu seiner Nation einnahm. Es lag zweifellos ein hoher Sinn und eine verständliche Absicht darin, als man am 5. November 1916 anläßlich des deutschen Polenmanifestes für die Festvorstellung in der Warschauer Oper Moniuszkos Halka wählte, sei es, daß es eine grelle Beleuchtung des ausgeschiedenen russischen Regimes, eine flammende Rückerinnerung an eine jahrzehntelange, nun erloschene Knechtschaft, oder daß es der Drang war, sich das Gewonnene an diesem Tage durch den in der Oper geschilderten Gegensatz recht eindringlich vor Augen zu führen. Denn gerade in dieser Oper lebt das in leidenschaftlicher, verhaltener Glut, was das geknechtete Volk in allen seinen Schichten beseelt, sie prägt durch das uns menschlich nahetretende Einzelschicksal der Heldin das tragische Geschick dieses ganzen Volkes aus.

Und so dürften wenig Opern im Warschauer Theater den „fanatisch zündenden, intensiv nachhaltigen Eindruck“ hervorgebracht haben, wie die erste Aufführung von Moniuszkos Meisterwerk. Aber nicht sowohl diese in allen Schattierungen heimischer und italienisch-französischer Eigentümlichkeit schillernde Musik, als vielmehr das nationale Moment, das in lebenden Farben aufgetragen aus derselben hervortrat, war das Ausschlaggebende, was diesen Erfolg zeitigte. Man könnte hier einwenden, daß also nicht so sehr Moniuszko der Urheber dieses Nationalwerkes ist, als vielmehr der den Rahmen zeichnende Textdichter, aus dem die packenden Vorgänge zu lebensvoller Wirkung uns entgegentreten. Doch vermochte erst durch den Musiker diesen Gestalten klingendes Leben eingehaucht und in Tönen ergänzt zu werden, was dem Dichter versagt blieb. Die dichterische Ausführung des Vorwurfs war außerdem im Hinblick auf die russische Herrschaft immer an gewisse Rücksichten gebunden, und so mußte der Musik die Aufgabe zufallen, das auszudrücken, was zwischen den Zeilen gesagt werden sollte.

Das Sujet an und für sich ist daher auch ziemlich einfach. Halka, eine junge Polin, die auf Kosten ihres Liebesverhältnisses zu ihrem Gutsherrn Janusz die ehrbaren Gefühle eines Mituntergebenen, Jontek, verschmäht, wird, nichtsahnend, von ihrem Geliebten verlassen, der in seiner Verwandten Sofja seine Gattin heimzuführen gedenkt. Die allmählich verängstigte Halka vermag schließlich, von dem Instinkt der Liebe geleitet, in Jonteks treuer Begleitung das von dem Geliebten aufgesuchte Gut zu finden, und mit dieser Voraussetzung beginnt die Oper. Ein schlichtes, ihm wohlbekanntes Volkslied, mitten in die Verlobungsfeier hineintönend, kündigt Janusz die Gegenwart des Mädchens an, doch weiß er sie mit dem Hinweis auf ein späteres Stelldichein zu beruhigen. Der liebeglühende Jontek vermag indessen selbst während des

vergeblichen Harrens im Park der Halka keine Zweifel an dem Geliebten zu erwecken, bis denn das Hoch des Brautpaares ausbringende Stimmen vom Schloß her das Mädchen aufklären. Natürlich weiß Janusz, von ihren Rasereien und gegen ihn geschleuderten heftigen Anklagen herbeigerufen, die Situation dadurch für sich zu retten, daß er sie für eine Wahnsinnige ausgibt. Soweit haben wir es eigentlich immer noch mit einem Los zu tun, das uns rein menschliches Mitempfinden abnötigt. Indessen drängt sich im 3. und 4. Akt sozusagen die Quintessenz des ganzen Werkes zusammen. Das der bevorstehenden Rückkunft der Gutsherrschaft zugewendete Interesse des Volkes verblaßt völlig angesichts des Loses der zurückgekehrten Halka, in deren Schicksal man mehr und mehr einen Vergleich mit der eigenen Unterdrückung erblickt, und die allgemeine Stimmung wird so herabgedrückt, daß sie jedes freiere Entgegenkommen ausschließt und der Empfang der eintreffenden Herrschaft unter drückender Kälte leidet; erst ein gebieterischer Befehl vermag einen gezwungenen Enthusiasmus hervorzubringen. Es liegt hier natürlich immer in der Natur der Gesamtumstände, das Gesamtgeschick der unterdrückten Menschen in das tragische Einzelschicksal zu verlegen, wie es auch namentlich im Schluß hervortritt. Während alles zu kurzer Andacht in der Kirche weilt und auch der abermals abgewiesene Jontek sich entfernt hat, sucht Halka, nachdem ihre Liebe den furchtbaren Rachegedanken, Feuer an das Gotteshaus zu legen, überwunden hat, durch einen Sprung in den Fluß den Tod. Den wieder erscheinenden jungen Gatten wird als furchtbares Omen die aus dem Wasser gezogene Leiche der Halka entgegengetragen.

Vom künstlerischen Standpunkt aus ist das Werk eines, wie es deren viele gibt, — ein musikalisches Drama, das sich vor unsern Blicken abrollt, uns teilweise ergreift und fortreißt, unser Mitgefühl in Anspruch nimmt wie andere auch. Doch steht hinter dem tragischen, rein äußerlichen und darum nur scheinbar an erster Stelle figurierenden Liebesgeschick in machtvoller, aufgereckter Gestalt hier immer ein anderes: das Herrentum und das Sklaventum, der selten so scharf wie in Rußland und Polen ausgeprägte Gegensatz zwischen Herrscher und Untergebenen. Aus der dem angeborenen Freiheitsgefühl des polnischen Volkes entsprungenen Gärung, deren stete trotzige Demonstrationen bisher ebenso ohnmächtig wie zwecklos waren, wurde das Werk herausgeschaffen, in dem sich in künstlerischer Form alle jene Gefühle widerspiegeln, die sich das echte Polentum Generationen hindurch bewahrt hat. Aus diesem Gefühl heraus kann auch eigentlich das Werk erst restlos verstanden und gewürdigt werden.

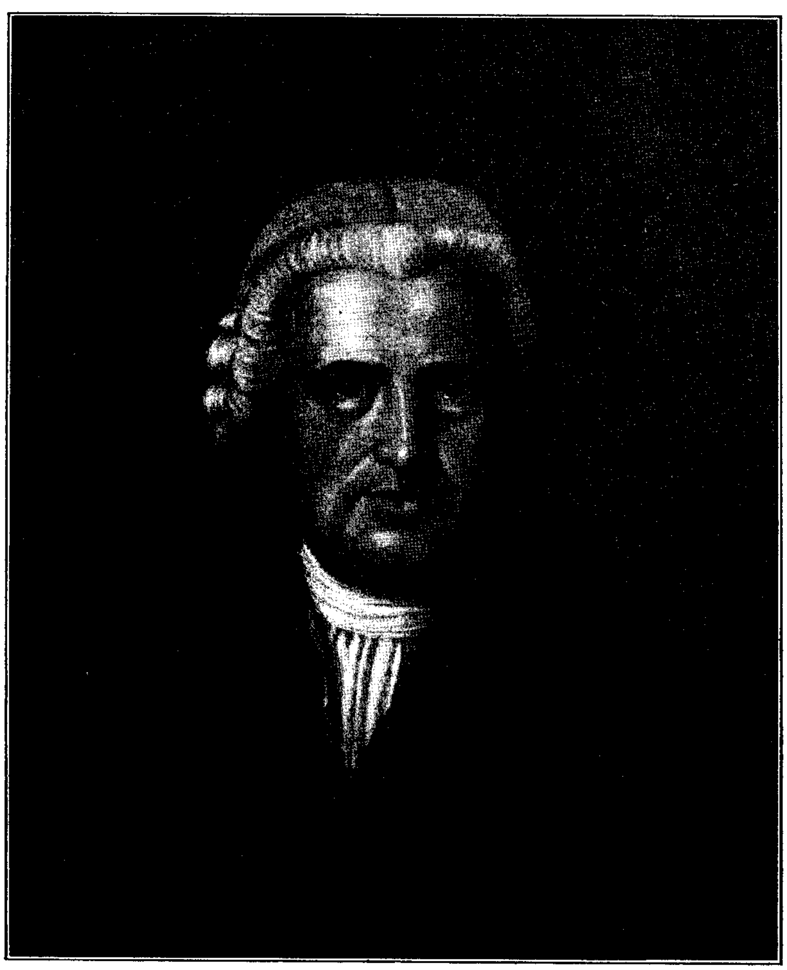
Auch zur Beurteilung der Musik, mit der wir es hier zu tun haben, dürfte dieser Gesichtswinkel der maßgebende sein. Denn nicht sowohl die Musik an und für sich, als das Moment dieser Musik, die hier gegebene Intuition ist es, was der Oper ihren Anstrich gibt. Hiervon abgesehen, ist diese Musik durchaus nicht immer unangreifbar; auch gibt sie nicht immer Eigenes. Moniuszko hat sich nicht ganz von den fremden Schulen losgemacht, die er durchschritten, und mit einer gewissen Vorliebe bewegt er sich auf französischem Boden. Doch mangelt es seiner Musik wiederum auch nicht an Höhepunkten, auch weiß sie in allen Schattierungen das zu veranschaulichen, was sie sagen will, ja, sie ist tiefschürfend und nicht nur geschickt, wo es darauf ankommt, die Handlung zu unterstreichen und tiefere Effekte hervorzubringen. Sie ist ebenso reich an packendem Leben wie an Schönheiten. Schon die eine sichere Urteilsfähigkeit und Bühnengewandtheit verratende Ausnutzung des geradezu leitmotivisch immer wieder erscheinenden Volksliedes der Halka, das namentlich im 3. Akt in seiner melancholischen Färbung als wehmütige Klage wirksam an das Leid der Verlassenen erinnert, zeigt den geschickten Musiker. Derartigen Effekten, deren berechnete Ausnutzung dem Durchschnittspublikum in der Regel entgeht, ist das teilnehmende Gemüt ohne weiteres zugänglich, wie auch Flotows „Martha", eine Art Gegenstück, beweist, wenn man auch den Unterschied in Betracht ziehen muß, daß hier die vertraute Volksweise als lichter Stern über einem Sumpf geschickt gemachter Musik steht, während es durch Moniuszko so mit dem Werk zusammengeschmolzen wurde, daß es zu einem integrierenden Bestandteil des Ganzen werden mußte, auf den sich der ganze Bau in gewissem Grade stützt. Aber auch durch den Text an sich waren für den Musiker geradezu glänzende Bedingungen geschaffen, alle Fähigkeiten dareinzusetzen. „Ein kleines Meisterstück an Zartheit, Innigkeit und poetischer Natürlichkeit," nannte Bülow den im 2. Akt einsetzenden großen Monolog Halkas, während er fortfahrend äußert, der Komponist habe in der Heldin eine ebenso eigentümliche als reizvolle und plastische Gestalt gezeichnet und sich in der Lösung dieser Aufgabe auf den Standpunkt des Tondichters erhoben. Seine volle Gestaltungskraft weiß Moniuszko da zu entfalten, wo die Handlung auch zu einer musik-dramatischen Steigerung herausfordert, wie etwa im 2. Akt Jonteks leidenschaftliche Klage und Anklage, die Bülow als das vorzüglichste Stück der Oper bezeichnet. „Der häufige Wechsel des Tempos, stets auf ebenso kunstvolle als ungezwungene Art herbeigeführt, gibt ein treues und zugleich poetisches Abbild des individuellen slawischen Charakters. Die ganze Skala erotischer Gefühle, von der zarten Bitte an bis zum heftigsten Akzent der Verzweiflung findet hier den entsprechenden Ausdruck." Dasselbe trifft für den Schluß des Aktes zu, so daß diese ganze Szene von starker Wirkung ist, und haben wir es hier auch mit einer schwächeren Musik zu tun, so wiegt diesen Mangel zweifellos die meisterhafte Art auf, mit der die Schilderung der nationalen Gegensätze durchgeführt ist. „Moniuszko hat das ritterliche Moment seiner Nation mit viel dekorativem Glanz in seiner Musik zu veranschaulichen gewußt, den Gegensatz zwischen Bauer und Edelmann uns lebendig veranschaulicht und musikalisch versinnlicht." Durch solche glückliche Einstellung seines ganzen Könnens auf die Schilderung dieser Gegensätze stieg das Werk von dem Niveau einer packenden Unterhaltungsoper zu einer Nationaloper empor, wie denn auch das polnische Moment immer der Angelpunkt und Grundpfeiler dieser Musik bleibt. Und hier seine prächtige Kunst, in wirksamen Farben zu malen und zu schwelgen, in vollem Maße zu entfalten, geben namentlich die letzten Akte reichliche Gelegenheit. Anfangs aus 2 Akten bestehend, in welcher knappen Form sie die Bühne aber nicht zu erobern vermochte, mußte Halka erst erweitert werden, um abendfüllend zu sein. Der naheliegenden Gefahr, der so in die Länge gezogenen Oper fühlbare Längen einzufügen, wußte der Komponist durch seine Musik zu begegnen. In prachtvoller Weise und ursprünglicher Natürlichkeit wirft er uns ein von dem herben Reiz der polnischen Landschaft durchflochtenes Gemälde hin, das nationale Tänze und geistsprühende Mazurken unnachahmlich beleben; und so wurde unter seiner Hand die Oper gewissermaßen die farbenprächtige — und in ihrer Form politisch unangreifbare — öffentliche Schilderung der glühenden nationalen Gefühle. Dieser bewußten Tendenz, musikalisch zu schildern, was man politisch dachte, und der glücklichen Fähigkeit, in dieser tendenziösen Intuition ohne weiteres verständlich zu sein, verdankt Moniuszko seinen Ruf als Polens Nationalkomponist. Sie ist maßgebend für seine Bedeutung geworden, um so mehr, als sie den Gegensatz zu Chopin darstellt; wie Chopins Musik überall heimisch und verständlich ist, so zeigt sich Moniuszko ausschließlich und fest verankert in den nationalen Eigentümlichkeiten seines Landes. Chopin redete in der allgemein verständlichen Sprache des Musikgenies, während bei Moniuszko die Musik mehr zum Ausdruck der nationalen Gefühle wurde, also in gewissem Sinne mehr Mittel zum Zweck als Selbstzweck. Dieses hinderte ihn auch von vornherein, mit seiner Kunst die politischen Grenzen zu überschreiten, innerhalb derselben das Werk dieses Musik-Politikers aber um so kräftiger fortgedieh, um noch heute eine lebendige Wirkung zu entfalten, wie der 5. November 1916 bewies. Möge sich die Erwartung erfüllen; daß diese abschließende Krönung jenes Tages gleichzeitig der Schlußstein der düstern Vergangenheit Polens sei, das im Schutz und an der Seite seiner deutschen Befreier die Bedingungen finden mag, sich seine Zukunft selber zu gestalten.

Breitkopf & Härtel.

Von W. Nagel (Stuttgart).

Die dem über die ganze Welt bekannten Verlagshause gewidmete Gedenkschrift Oskar v. Hases ist 1917 in ihrem ersten Bande in vierter Auflage bei Breitkopf & Härtel herausgegeben worden. Dieser erste Band, dem ein zweiter nachfolgen wird, reicht von 1542 bis zu Beethovens Tode und stellt sich würdig neben jene Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes, die Hase unter dem Titel „Die Koberger" (2. Aufl. 1885) hat erscheinen lassen. Entstand dieser in unserem unvergeßlichen Gustav Freytag ein warmer Freund (wer hätte auch dies deutschem Bürgerfleiße geltende Werk besser bewerten können als der Schöpfer von „Soll und Haben"?), so rief ein anderer, der wie Freytag sein Leben der Erforschung der deutschen Vergangenheit weihte, Rochus v. Liliencron, den Verfasser auf den Plan zu einer Arbeit, die den ersten Keim des vorliegenden Werkes bildet. Es war dies die Lebensbeschreibung der drei Generationen Breitkopf und G. P. und H. Härtels in der Allgemeinen Deutschen Biographie. Die Gedenkschrift greift auf die Vorgeschichte des Hauses zurück, überläßt aber die eigentliche Geschichte des Geschäftes und seiner vielfachen Beziehungen zu den Männern des deutschen Geisteslebens einer späteren Arbeit. Sie wird über manche heute noch nicht geklärte Frage in Beethovens und anderer Männer Leben Klarheit bringen, harrt doch z. B. noch die Mehrzahl der 22 an Beethoven gerichteten Briefe der Firma der Drucklegung. Wer auch nur einigermaßen Breitkopf & Härtels Tätigkeit als Originalverleger zu übersehen imstande ist, muß sich sagen, daß das Archiv der Firma gewaltige Schätze von geschichtlichem und kulturellem Werte bergen muß, Schätze, die zu heben eine besondere Aufgabe bildet, eine solche, die sich der von Hase in der Gedenkschrift gesetzten unmöglich im vollen Umfange hätte angliedern lassen. So rechtfertigt sich die Teilung also ganz von selbst. Was wir in dem ersten Bande der Gedenkschrift, der sich ein Arbeitsbericht anschließt, erhalten, gibt die Darstellung eines mit der Kulturarbeit der Zeit eng verknüpften gewerblichen Betriebes vom 16. bis 20. Jahrhundert, die Geschichte des Wirkens von vierzehn Mannsfolgen. Nicht immer ging ihre Bahn geradeaus und nach oben. Gleichwohl darf gesagt werden, daß das, was diese Männer, in deren Mehrzahl sich reger geschäftlicher Tatendrang mit Pflichtgefühl, Verständnis für die Ziele ihrer Tage und idealer Gesinnung vereinigte, ins Leben gerufen haben, ein Kulturgut geworden ist, auf das Deutschland stolz zu sein alle Ursache hat.

Dieser Tage las ich einen Roman, der sich die Geschichte eines anderen deutschen Großbetriebes zum Thema gewählt hat und der dank seiner patriotischen Richtung und problemfreien Haltung, die dem leidigen Unterhaltungsbedürfnisse unserer Tage entgegenkommt, seinen Weg im Sturmlaufe machen wird. Selbstverständlich. Derlei Kunstware wendet sich an den patriotischen Philister und die lesewütige Halbbildung. Werke wie das von Hase fordern mehr von ihren Lesern als Sinn für patriotische Phraseologie. Aber sie geben ihnen auch mehr, geben ihnen vor allen Dingen Freude und Stolzgefühl über bürgerliche Tüchtigkeit und Ausdauer, lassen die Vergangenheit in ungeschminkter Frische und Wahrheit vor uns lebendig werden, uns Blicke in das Ringen und Kämpfen eines Betriebes tun, in dem ein guter Hausgeist waltete, der ihn trotz mancher Rückschläge immer wieder hohen Zielen zuführte. So ist uns in dem Werke ein deutsches Bürgerbuch entstanden, das viel an Erfreulichem und Erhebendem bietet, ein Buch aber auch, das der wissenschaftlichen Forschung mancherlei bringt und das, nicht in letzter Linie, deshalb fesselt, weil es eine stark persönliche Note trägt: beim Lesen begleitet uns wie ein leiser Orgelton unausgesetzt eine Stimmung des Verfassers, die an das schöne Goethesche Wort gemahnt: Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt . . .



Bernhard Christoph Breitkopf.

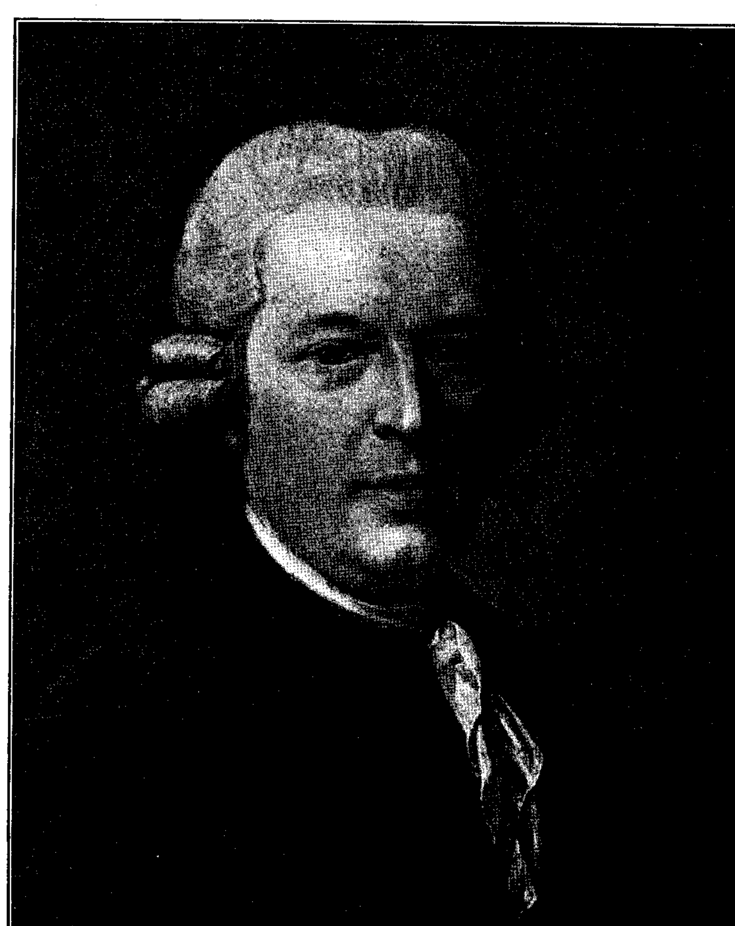
Die Vorgeschichte erwähnt zuerst Heinr. Eisenbuchlers, der aus dem bayerisch-österreichischen Grenzbezirke nach Leipzig wanderte und hier 1542 im Ratssteuerbuche erwähnt wird. Die Hinterlassenschaft des „dicken Heinz", der 1555 starb, Druckerei und Häuslein in der Ritterstraße (jetzt Nr. 35), war klein. Seine Witwe Helene heiratete im gleichen Jahre den aus Buxtehude stammenden Drucker Hans Rambau, der sich im Laufe der Jahre wacker emporarbeitete und der erste bekannt gewordene Zunftälteste in Leipzig wurde. Seine Witwe verheiratete sich 1580 mit Georg Defner, der 7 Jahre danach entschlief. Die Frau ging eine neue Ehe mit dem um 20 Jahre jüngeren, 1557 in Leipzig geborenen Abraham Lamberg ein, der als Drucker und (viel angefeindeter) Buchhändler tätig war und mit der Geschichte des Leipziger Meßkatalogs eng verknüpft ist. Als erster der Vorgänger von Breitkopf & Härtel verlegte er auch Musikwerke, so H. Scheins Cymbalum Sionium 1615. Ihn löste nach seinem Tode (1629) der Nürnberger Henning Köler († 1656) ab. Schwere Zeiten waren damals hereingebrochen. Tillys Belagerung hatte die Vorstädte Leipzigs zerstört, die Druckerei der Lambergischen Erben war ein Trümmerhaufen geworden. Kölers Tüchtigkeit brachte das Geschäft wieder in die Höhe. Als Notendrucker ist er u. a. durch Scheins „Studenten-Schmauß" (1634) zu nennen. Seine Witwe nahm zur Fortführung des Geschäfts den Faktor Johann Georg († ca. 1702) an, der sich durch diese Tätigkeit zur Selbständigkeit vorbereitete. Er und sein Nachfolger, der Anhaltiner Joh. Casp. Müller († 1717) scheinen nicht als Notendrucker hervorgetreten zu sein.

Müllers Witwe Marie Sophie reichte am 24. Jan. 1719 ihre Hand dem aus Clausthal zugezogenen Drucker Bernh. Christoph Breitkopf, Sprossen

einer Harzischen Bergmannsfamilie, die aus Böhmen kam. Er wurde am 2. März 1695 geboren, lernte sein Handwerk in Goslar, arbeitete in Leipzig, Jena und Halle und kehrte 1718 nach Leipzig zurück, wo er 1720 das Bürgerrecht erwarb. Seine Geschicklichkeit, Tätigkeit und Rechtschaffenheit förderte ihn in allen seinen Unternehmungen und so blühte denn die kleine Druckerei am Sperlingsberge auf, erwies sich jedoch bald als zu klein, so daß Breitkopf das stattliche Haus zum „Goldnen Bären" in der Universitätsstraße kaufte, das dem Geschäfte 135 Jahre lang eine Heimstätte bot. Im Laufe der Zeit kam seine Druckerei an die erste Stelle aller deutschen Betriebe, der Buchverlag entfaltete sich in erfreulicher Weise und auch Breitkopfs Musikverlag hob sich von neuem. Die Zeiten zünftlerischer Beschränkung waren vorbei und Breitkopf gliederte seinen anderen Unternehmungen eine Schriftgießerei, Papierfabrik und Buchladen an. In Breitkopfs Hause wohnte als Ehrengast Gottsched, der Leipziger Literatur-Papst, des Verlegers treuer Freund. Mit seinem Sohne Joh. Gottl. Immanuel, dem er schon früher einen Teil seiner Geschäfte überlassen hatte, entschloß sich Bernh. Christoph zu einer Erweiterung des Geschäftes: 1767 wurde der Neubau des dem Goldenen gegenüberliegenden „Silbernen Bären" vollendet, in den nun ein Teil der Druckerei übersiedelte. In diesem Hause wohnte auch Goethes Arzt, Dr. Reichel. Bernh. Christoph Breitkopf starb am 28. März 1777, ein um Leipzig, den Buchhandel und die Buchdruckerkunst wohlverdienter Mann, den bürgerliche und menschliche Tugenden in hohem Maße zierten.

Der Niedergang des deutschen Musikverlages, den der unselige Dreißigjährige Krieg bewirkt hatte, dauerte ein volles Jahrhundert an. Das einzige Werk, das mit Beiträgen Joh. Seb. Bachs dem Leipziger Verlagsbuchhandel anvertraut wurde, erschien 1736 bei Breitkopf. Es ist ein „Musicalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß", darunter 69 von Bach, enthalten sind. Von Bachs Kantaten ist nur eine für den Mülhauser Rat in Stimmen abgezogen, keine verlegt worden. Der Druck von Texten zu Festmusiken spielte eine große Rolle. Darunter befinden sich die zu Bachs „Frohe Tage, verlangte Stunden" und „Thomana saß annoch betrübt", der Titel für das „Musikalische Opfer" u. a. m. Unter den weltlichen Musiktexten, die Breitkopf verlegte, erscheint 1734 ein Singspiel des Grafen Scipio Maffei „Die treue Schäferin Licoris" und anderes, über das der Leser O. v. Hases Abhandlung im Bach-Jahrbuche einsehen möge. Durch eine Arbeit Ph. Spittas in der V. f. M. W. und durch E. Buhles Ausgabe in Band 35/36 der Denkmäler D. T. ist bekannt geworden des schlesischen Studenten Joh. Sig. Scholze (Sperontes) Sammlung von Gedichten und Melodien „Singende Muse an der Pleisse", die in 2. Auflage bei Breitkopf 1740/41 herauskam. Der Musikalienverlag des Hauses gewann weiteren Boden durch das Heranreifen des musikbegabten Sohnes und Erben.

Johann Gottlob Immanuel Breitkopf wurde am 23. Nov. 1719 geboren. Er hat sich als erfindsamer Förderer und gelehrter Geschichtschreiber der Buchdruckerkunst, als Vorkämpfer für eine freiere Entwicklung des Buchhandels und als Begründer des Musikalienhandels hervorgetan. Im geistigen Leben Leipzigs stand er im Vordergrunde und mit Lessing und Winkelmann trat er in Briefwechsel. Ihm gelang es 1754, die Erfindung des Musiknotensatzes auf eine bis dahin unbekannte Höhe zu heben und auch für die deutsche Druckschrift und ihre Verbesserung setzte er sich mit Erfolg ein. Als Musikalienhändler veröffentlichte er die ersten gedruckten Kataloge (1760—87), die auch heute noch für die Forschung von großem Werte sind. Daneben gingen andere Verlagsunternehmen, Landkarten, Spielkarten und Instrumente, der Buch- und Zeitschriftenverlag, endlich der große Musikverlag, dem die Brüder Graun, Hasse, Telemann, einige Bache, Benda, Hiller, Leop. Mozart, K. Stamitz, Dittersdorf, Schulz, Haydn, Neefe, Zumsteeg und viele andere Werke übergaben. — So nahm das Geschäft einen gewaltigen Aufschwung und es kann niemanden wundern, daß Breitkopf zuletzt auch außerhalb Leipzigs noch mehrere Buchhandlungen, dazu einige Häuser und ein Rittergut sein eigen nannte. Goethe verkehrte in seinem Hause und die beiden Söhne Breitkopfs, Bernh. Theodor und Christoph Gottlob, waren seine Studiengenossen. Bernh. Theodor ist als Komponist von Goetheschen Liedern (1769) bekannt geworden. Ehe noch der Vater starb (am 28. Jan. 1794), war er, in Schulden geraten, nach Petersburg gegangen, wo er schließlich mit Hilfe des Vaters und durch die Tatkraft seiner zweiten Frau gestützt ein eigenes Geschäft gründen konnte und es bis zum geadelten Staatsrat brachte. Christoph Gottlob blieb in Leipzig, vermochte aber den Niedergang des Geschäfts selbst nicht aufzuhalten, so daß er sich einen Teilhaber suchen mußte. Er fand ihn in Gottfried Christoph Härtel, der, einem alten erzgebirgischen Bürgergeschlechte entsprossen, am 27. Januar 1763 in Schneeberg geboren war, in Leipzig die Rechte, Kunst- und Altertumswissenschaft studiert hatte, in Dresden Hofmeister gewesen und nach zweijährigen Reisen 1795 nach Leipzig gekommen war, wo er sich literarisch und geschäftlich betätigte, bis er im gleichen Jahre in Verbindung mit Breitkopf trat. Die Firma Breitkopf & Härtel erstand zur Zeit der Ostermesse 1796. Vom August dieses Jahres ab war, da Gottlob Breitkopf, auch durch häusliches Leid schwer gebeugt, die Last des Geschäftes nicht länger zu tragen gesonnen war, Härtel alleiniger Inhaber der Firma. Kühn hatte der junge Gelehrte die Schuldenlast des älteren Mannes auf sich genommen. Der Erfolg seiner einsichtsvollen und rastlosen Arbeit gab ihm die glänzendste Rechtfertigung. Inmitten der durch die französische Revolution hervorgerufenen Wirren und Kämpfe hat Härtel das erste allgemeine Musikpreßorgan, die „Allgemeine Musikalische Zeitung", deren erste Nummer am 3. Okt. 1798 erschien, und die großen, auf festen Plan begründeten Klassikerausgaben geschaffen, ein Verdienst, das nicht hoch genug ein-



Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

zuschätzen ist. Die Arbeit des Herausgebers der Zeitung, Fr. Rochlitz, hat kein Geringerer als K. M. v. Weber mit den Worten gewürdigt, es würde ein Kunstfrevel sein, der Zeitschrift eine andere gegenüberstellen zu wollen. An der Allg. M.-Z. wirkte als hervorragender Mitarbeiter E. T. A. Hoffmann. Nach Rochlitz' Tode leitete Härtel das Blatt selbst und sein Briefwechsel mit den zeitgenössischen Tonsetzern und Schriftstellern läßt die Höhe seines geistigen Anteiles an der Zeitung erkennen, die den Mittelpunkt seiner Unternehmungen bildete.

Mit besonderer Teilnahme wird der Leser des Haseschen Werkes den auf S. 152 beginnenden Abschnitt über den Musikalienverlag des Hauses Breitkopf & Härtel begleiten, bilden dessen Inhalt doch die Beziehungen der Firma zu Mozart (Werke des Meisters in 17 Bänden, beendet 1816; Briefwechsel mit Constanze wegen einer Lebensbeschreibung des Meisters), zu Haydn (vergl. H. v. Hases Schrift zur Hundertjahr-Feier von Haydns Tode 1909), zu Beethoven (hier wird besonders eine spätere Arbeit noch manches ergänzende Wort beizubringen haben). Joh. S. Bach, Händel — wie Breitkopf & Härtel für sie und die zeitgenössischen Meister gewirkt haben, kann hier im einzelnen nicht dargelegt werden. Unter ihnen erscheinen E. W. Wolf, Gelinek, W. F. Bach, Jomelli, J. Chr. Vogel, J. G. Schicht, J. Fr. Reichardt, J. R. Zumsteeg, Clementi, Dussek, Cherubini, P. v. Winter, Méhul, Himmel, Prinz Louis Ferdinand von Preußen usw. Die Gründe, weshalb die Firma nicht zum Verlage von Werken Schuberts und K. M. v. Webers kam, legt Hase S. 186 ff. in fesselnder Weise dar. Ergötzlich ist zu lesen, wie der Dresdener Kirchenkomponist Franz Schubert im Komponisten des Goetheschen Erlkönigs einen Menschen entdecken zu müssen glaubte, der seinen Namen mißbraucht hätte. Im ganzen hat Härtel Werke von etwa drei Vierteln der zu seiner Zeit tätigen Tonsetzer verlegt, d. h. von 291 Komponisten. G. Härtel ist nach einem an Arbeit und Erfolgen reichen Leben am 25. Juli 1827 auf seinem Rittergute Cotta bei Pirna gestorben.

Die weiteren Kapitel des Werkes, Buchverlag, Technische Geschäftszweige usw. können hier nicht verfolgt werden. Was die Firma Breitkopf & Härtel in rastlosem Voranschreiten geleistet hat, ist so bedeutend, daß der Wunsch, mit dem Hase das Vorwort zum ersten Bande seiner musterhaft übersichtlich gearbeiteten und vortrefflich geschriebenen Monographie schließt, von jedem Freunde des Hauses geteilt werden wird: „Mögen die kommenden Geschlechter in freudiger Ehrenarbeit am Baue weiterschaffen."



Gottfried Christoph Härtel.

Die linke Hand.

Ein neuer Weg zu ihrer allseitigen Ausbildung.

Von Otto Wille.

Die meisten Menschen sind Rechtshänder, d. h. die Geschicklichkeit ihrer rechten Hand ist von Natur größer als die der linken. Der anatomisch-physiologische Grund dafür ist die feinere Ausbildung der Zentren für die motorischen Apparate der oberen Extremität in der linken Großhirnhälfte, während bei den Linkshändern umgekehrt das rechte Hirnzentrum besser entwickelt ist. Anhaltende Uebung der ursprünglich stiefmütterlich bedachten Hand macht sie geschickter und kräftigt die kreuzweise entsprechende Hirnhälfte. Da nun beim Klavier- und Orgelspieler beide Hände gleiche Geschicklichkeit erlangen müssen (insbesondere für das polyphone Spiel), so haben Musiker und tüchtige Musikfreunde vor ihren Mitmenschen dies voraus: sie kräftigen ihr Gehirn zu gleichmäßiger Leistungsfähigkeit und erwerben dadurch neue psychophysische Anlagen, die sich vererbend kumulieren und in irgendeiner Weise ihren Kindern und Kindeskindern im Kampf ums Dasein zugute kommen werden. Dieser Gesichtspunkt wird auch dem, der im Hinblick auf die überwiegende Anzahl der Musikstücke, in denen die rechte Hand fast alle Schwierigkeiten zu überwinden hat, die gleichmäßige Ausbildung der linken Hand nicht für notwendig erachten könnte, doch wohl zu denken geben.

Nun werden viele seufzen: Sollen wir denn die Finger noch mehr drillen, noch mehr Etüden üben? Es sind doch nachgerade genug! Gewiß sind es genug, übergenug sogar. Viel, sehr viel Zeit und Kraft wird mit Etüdenpauken — anders kann man's kaum nennen — vergeudet, viel Liebe zur Musik ertötet. Um eines technischen Motivs willen, das in solch einer Etüde totgehetzt wird, läßt man Seite um Seite mit heißem Bemühen üben, als handle es sich um höhere und höchste Kunstoffenbarungen. Das ist selbst auf Konservatorien so, ja gerade dort: in dem guten Glauben, man müsse dem Schüler eine aufs feinste ausgefeilte Technik mitgeben. Nur schade, daß dann die eigentliche Musik oft zu kurz kommt, von der doch dreimal so viel verabreicht werden sollte als von Fingerübungen und Etüden zusammen. Warum doch dies unsachliche Mißverhältnis im heutigen Musikunterrichte? Warum nur? Sollte es wirklich nicht möglich sein, ohne das langjährige Etüden-Fegefeuer ins Paradies der Musik zu kommen? Ganz ohne Etüden geht's freilich nicht, aber abkürzen läßt sich die Qual, die sie dem Spieler und dem Hörer verursachen, zweifellos und ganz beträchtlich — dadurch, daß man beim Etüdenspiel **prinzipiell auf das Zusammenspiel beider Hände verzichtet** oder je zwei Schüler abwechselnd und sich ergänzend nur rechte oder linke Hand spielen

mit. Gerade das Einüben mit beiden Händen ist ja so ermüdend und so zeitraubend, daß man hier wohl von Ueberbürdung reden kann. Was würden für Arbeitsstunden zutage kommen, wenn man den Ergographen, wie ihn die experimentelle Kinderkunde(?) zur Feststellung der Ermüdung benutzt, einem Klavierübenden anschnallen könnte! Uebe man jede Etüde mit der Hand, für die sie hauptsächlich berechnet ist, und gehe dann in der Arbeit(?) zu wechseln. Auf diese Weise läßt sich z. B. Czernys „Schule der Geläufigkeit" bequem und mit größerem Nutzen (weil die Aufmerksamkeit nicht geteilt ist) für Technik und musikalisches Formenverständnis in der halben Zeit erledigen. Ebenso verfahre man mit Cramer und Clementi. Die notwendigen Herren dürfen uns nicht mehr so beschäftigen(?), wie sie es bis jetzt getan haben. Es gibt Besseres und Notwendigeres zu tun.

Was hat aber die Erleichterung und Verkürzung der Etüden und [illegible] mit unserem Thema „Die linke Hand" zu tun? Viel, sehr viel. [illegible] lassen die linke Hand zu ihrem Rechte kommen. Denn ist nun leicht einzusehen, daß man alle von der rechten Hand zu übenden Etüden von der linken und umgekehrt bei den ursprünglich für die linke Hand berechneten Etüden die rechte in der Oktave mitgehen läßt. So übt man an jeder Etüde beide Hände gleichmäßig. Das würde sich auch im Interesse eines konsequenten Fingersatzes für rechte und linke Hand als vorteilhaft erweisen. Der Fingersatz, das Schmerzenskind jedes Klavierspielers! Man erinnere sich an das, was Ph. Em. Bach (1753) darüber sagt: „Da der Daumen von unseren Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmal zuviel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfing, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue, und man hatte gleichsam noch nicht das Herz, den Daumen allezeit da, wo er hingehört, einzusetzen. Jetzo empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des besseren Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musik, daß wir deren zu wenig haben. Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend große Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey großen Spannungen nötig war." Damit vergleiche man nun G. Fugattas(?) (1914) „Tägliche Uebungen für Klavier auf Basis der im neueren harmonischen System gebräuchlichen Tonleiter" (c d e fis gis ais), wo der Fingersatz analog der C-dur-Tonleiter (1 2 3 1 2 3) durchgeführt ist, also unbedenklich der Daumen nach einer Untertaste auf eine Obertaste greift. Diese Konsequenz um jeden Preis liegt in der Entwicklungslinie, die von Liszt Tausig her in die Zukunft führt und eigentlich schon von Michael Prätorius in seinem Syntagma musicum (1615 ff.) schalkhafterweise befürwortet wurde: es käme gar nicht darauf an, welche Applikatur man benutze, man könne laufen mit welchen Fingern man wolle, auch die Nase dazu nehmen, wenn man nur alles fein rein, just und anmutig ins Gehör brachte.

Verfährt man nun mit allen Etüden so, wie es oben angedeutet wurde, dann sind keine besonderen Bearbeitungen notwendig, wie sie z. B. Amadeus Wessely(?) in seinen für die linke Hand eingerichteten Etüden aus Bertinis Op. 29 und 32, sowie aus Czernys „Schule der Geläufigkeit" geboten hat. Gerade er [illegible] von den ersten Musikpädagogen, die [illegible] auf eine gute Ausbildung der linken Hand achten. Das [illegible] „Klavierschule" [illegible] „Man [illegible] die linke Hand immer [illegible]." [illegible] daran gewöhnt, wird bald den Nutzen davon sehen. Um der linken Hand [illegible] dürfte auch Prof. Riemann, der [illegible] Freund des Unisonospiels ist, [illegible] „Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule" zeigt, [illegible] Unisono [illegible] technischen Uebungen [illegible] Oktaven [illegible] (in [illegible] T. S. 8) die [illegible] Ausbildung der linken Hand. „Der Fehler, daß die linke Hand technisch hinter der rechten zurückbleibt, ist leider sehr verbreitet. Die Schuld daran ist vom Lehrer nie ganz abzuwälzen." Er empfiehlt nur [illegible] ausführliche technische Vorstudien der vernachlässigten Hand, Uebungen der verschiedenen Anschlagsarten, rhythmische und dynamische Studien; ferner Czerny Op. 718 oder Berens Op. 89 (bemerkt zu letzterem aber wohlweislich: „wenn der Schüler die erforderliche technische Gewandtheit zu entwickeln vermag, denn Berens gibt hier nicht fesselnde Musikstücke, sondern nackte technische Studien"), danach diejenigen Etüden von Cramer und aus Clementis „Gradus ad parnassum", bei denen die Figuration für die linke Hand geschrieben ist, und schließlich noch Czerny Op. 399. Hugo Riemann ist also auch der allgemeinen Ansicht, man müsse die linke Hand mit Hilfe besonders für sie geschriebener Etüden üben. Mit diesem Vorurteil muß gebrochen werden, weil sich Gleiches, ja Besseres mit der oben entwickelten Methode erreichen läßt. Die Zeit aber, die bei dem auf die neue Art betriebenen Etüdenspiel gewonnen wird, komme dem polyphonen Spiel, also z. B. Bach zugute. Mit seinen zwei- und dreistimmigen Inventionen sowie mit dem „Wohltemperierten Klavier" kann man nicht zeitig genug beginnen, wenn man nur immer zunächst einhändig übt (erst die linke, dann die rechte Hand) und an das Zusammenspiel der zweistimmigen Inventionen erst geht, wenn das Einzelüben der Oberstimmen(?) beginnt usw. Mag das auch anfangs recht [illegible] und mühselig herauskommen, es ist doch wohlgetan: denn für Kinder ist ja das Beste gut genug. Schon jetzt müssen die kleinen Schüler ahnen, wie nachher die großen mit vollem Bewußtsein empfinden: O welch eine Tiefe des Reichtums, beides der Weisheit und Schönheit! Um diese Tiefe aber selbst erfühlen und ermessen zu können, sowie andere sie erfühlen und ermessen zu lassen — dazu ist es notwendig, daß die linke Hand so geschickt werde zu gesänglichem(?) und ausdrucksvollem Spiel wie die rechte.

Musikbriefe

Bochum i. W. Mitten im Grauen(?) der Kriegs[illegible], wo Schwerterklang(?) bei Tag und Nacht von [illegible] Schlachtfeldern(?) des Feindes Blut predigt, da widmete man dem 70. Geburtstag Hindenburgs auch den Gedanken. Einer großen [illegible] Feier ließ der Musikverein unter Kgl. Musikdirektor Arno Schützes(?) Leitung die Huldigung durch den Mund der Töne folgen. Die Vereinigung [illegible] der [illegible] Musik- und Theater[illegible] ermöglichte hier erstmalig den Zusammenklang zweier Orchester, des Dortmunder Philharmonischen und Bochumer Städtischen Orchesters. [illegible] vor einem dicht besetzten Hause Wagners „Kaisermarsch", Beethovens Coriolan-Ouvertüre und seine „Eroica". Damit aber gestaltete sich die Hindenburg-Huldigung allmählich zu einer Heldenfeier. [illegible] Professor [illegible] Ausdeutung von Beethovens Heldensinfonie [illegible] besonderem Werte. Die zweite Veranstaltung des Musikvereins trug den Charakter deutscher Romantik. Webers Oberon-Ouvertüre, Liszts „Tasso", Wagners Vorspiel und Liebestod aus „Tristan", sowie [illegible] Konzert [illegible] im Rahmen des [illegible]. [illegible] „Wach auf" [illegible] Hans Sachs [illegible] „Meister" [illegible] Frauenchor [illegible] [illegible] [illegible]

läßt. Gerade das Einüben mit beiden Händen ist ja so mühevoll und so zeitraubend, daß man hier wohl von Ueberbürdung reden kann. Was würden für Arbeitskurven zutage kommen, wenn man den Ergographen, wie ihn die experimentelle Psychologie zur Feststellung der Ermüdung benutzt, einem Klavierschüler anschnallen könnte! Uebe man jede Etüde mit der Hand, für die sie hauptsächlich berechnet ist, und gehe dann unverweilt zur nächsten. Auf diese Weise läßt sich z. B. Czernys „Schule der Geläufigkeit" bequem und mit größerem Nutzen (weil die Aufmerksamkeit nicht geteilt ist) für Technik und musikalisches Formenverständnis in der halben Zeit erledigen. Ebenso verfahre man mit Cramer und Clementi. Diese altehrwürdigen Herren dürfen uns nicht mehr so knechten, wie sie es bis jetzt getan haben. Es gibt Besseres und Dringenderes zu tun.

Was hat aber die Erleichterung und Verkürzung des Etüdenpensums mit unserm Thema „Die linke Hand" zu tun? Viel, sehr viel. Auch die „bewährtesten" Etüdensammlungen lassen im allgemeinen die linke Hand zu kurz kommen. Dem ist nun leicht abzuhelfen, indem man alle von der rechten Hand zu übenden Etüden von der linken und umgekehrt bei den ursprünglich für die linke Hand berechneten Etüden die rechte in der Oktave mitgehen läßt. So übt man an jeder Etüde beide Hände gleichermaßen. Das würde sich auch im Interesse eines konsequenten Fingersatzes für rechte und linke Hand als vorteilhaft erweisen. Der Fingersatz, dies Schmerzenskind jedes Klavierspielers! Man erinnere sich an das, was Ph. Em. Bach (1759) darüber sagte: „Da der Daumen von unsern Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmal zuviel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfing, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue, und man hatte gleichsam noch nicht das Herz, den Daumen allzeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzo empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des besseren Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musik, daß wir deren zu wenig haben. Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend große Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey großen Spannungen nötig war." Damit vergleiche man nun G. Frugattas (1914) „Tägliche Uebungen für Klavier auf Basis der im neueren harmonischen System gebräuchlichen Tonleiter" (c d e fis gis ais), wo der Fingersatz analog der C dur-Tonleiter (1 2 3 1 2 3) durchgeführt ist, also unbedenklich der Daumen nach einer Untertaste auf eine Obertaste greift. Diese Konsequenz um jeden Preis liegt in der Entwicklungslinie, die von Liszt-Tausig her in die Zukunft führt und eigentlich schon von Michael Prätorius in seinem Syntagma musicum (1615 ff.) schalkhafterweise befürwortet wurde: es käme gar nicht darauf an, welche Applikatur man benütze, man könne laufen mit welchen Fingern man wolle, auch die Nase dazu nehmen, wenn man nur alles fein rein, just und anmutig ins Gehör brächte.

Verfährt man nun mit allen Etüden so, wie es oben angeregt ward, dann sind keine besonderen Bearbeitungen notwendig, wie sie z. B. Amadeus Nestler in seinen für die linke Hand eingerichteten Etüden aus Bertinis Op. 29 und 32, sowie aus Czernys „Schule der Geläufigkeit" geboten hat. Gerade er ist ja einer von den ernsten Musikpädagogen, die scharf auf eine gute Ausbildung der linken Hand achten. Das hat ihn sogar bestimmt, in seiner „Klaviertechnik" die generelle Anweisung zu erteilen: „Man nehme die linke Hand immer zuerst vor." Wer sich daran gewöhnt, wird bald den Nutzen davon spüren. Um der linken Hand willen dürfte auch Prof. Riemann, der sonst kein Freund des Unisonospiels ist (wie die Methodik seiner „Vergleichenden theoretisch-praktischen Klavierschule" zeigt), für unser Unisono-Etüdenspiel sein, das ja im Grunde nur ein Spielen erweiterter technischer Uebungen (im Rahmen der Liedform) ist, die wir doch ebenfalls unisono in Oktaven üben. Auch er beklagt übrigens (a. a. O. S. 8) die ungenügende Ausbildung der linken Hand: „Der Fehler, daß die linke Hand technisch hinter der rechten zurückbleibt, ist leider sehr verbreitet. Die Schuld dafür ist vom Lehrer nie ganz abzuwälzen." Er empfiehlt nun seinerseits ausführliche technische Vorstudien der vernachlässigten Hand, Uebungen der verschiedenen Anschlagsarten, rhythmische und dynamische Studien; ferner Czerny Op. 718 oder Berens Op. 89 (bemerkt zu letzterem aber wohlweislich: „wenn der Schüler die erforderliche technische Gewissenhaftigkeit zu entwickeln vermag; denn Berens gibt hier nicht fesselnde Musikstücke, sondern nackte technische Studien"), danach diejenigen Etüden von Cramer und aus Clementis „Gradus ad parnassum", bei denen die Figuration für die linke Hand geschrieben ist, und schließlich noch Czerny Op. 399. Hugo Riemann ist also auch der allgemeinen Ansicht, man müsse die linke Hand mit Hilfe besonderer für sie geschriebener Etüden üben. Mit diesem Vorurteil muß gebrochen werden, weil sich Gleiches, ja Besseres mit der oben entwickelten Methode erreichen läßt. Alle Zeit aber, die bei dem auf die neue Art betriebenen Etüdenspiel gewonnen wird, komme dem polyphonen Spiel, also J. S. Bach zugute. Mit seinen zwei- und dreistimmigen Inventionen sowie mit dem „Wohltemperierten Klavier" kann man nicht zeitig genug beginnen, wenn man nur immer zunächst einhändig übt (erst die linke, dann die rechte Hand) und an das Zusammenspiel der zweistimmigen Inventionen erst geht, wenn das Einzelüben der dreistimmigen beginnt usw. Mag das auch anfangs recht behutsam und unbachisch herauskommen, es ist doch wohlgetan; denn für Kinder ist ja das Beste gut genug. Schon früh müssen die kleinen Schüler ahnen, wie nachher die großen mit vollem Bewußtsein einsehen: O welch eine Tiefe des Reichtums, beides: der Weisheit und Schönheit! Um diese Tiefe aber selbst erfühlen und ermessen zu können, sowie andere sie erfühlen und ermessen zu lassen — dazu ist es notwendig, daß die linke Hand so geschickt werde zu geläufigem und ausdrucksvollem Spiel wie die rechte.

Musikbriefe

Bochum i. W. Mitten im Gebiet der Rüstungsindustrie des deutschen Westens, wo Schornsteinrauch bei Tag und Nacht von unentwegtem Schaffen vor des Feuers Glut predigt, da widmete man dem 70. Geburtstag Hindenburgs auch sein Gedenken. Einer großen städtischen Feier ließ der Musikverein unter Kgl. Musikdirektor Arno Schützes Leitung die Huldigung durch das Reich der Töne folgen. Die Vereinigung mit der städtischen Musik- und Theaterkommission ermöglichte hier erstmalig den Zusammenschluß zweier Tonkörper, des Dortmunder Philharmonischen und Bochumer städtischen Orchesters. Diese Musikergemeinschaft bot vor einem dicht besetzten Hause Wagners „Kaisermarsch", Beethovens Coriolan-Ouvertüre und seine „Eroika". Damit aber gestaltete sich die Hindenburg-Huldigung allmählich zu einer Heldenfeier. Ihr gereichte Professor Rebners mustergültige Ausdeutung von Beethovens Violinkonzert zu besonderem Werte. Die zweite Veranstaltung des Musikvereins trug den Charakter deutscher Romantik. Webers Oberon-Ouvertüre, Liszts „Tasso", Wagners Vorspiel und Liebestod aus „Tristan", sowie sein Lohengrin-Vorspiel standen als reine Orchestergaben im Rahmen der Vortragsfolge. Der Höhepunkt lag beim Meistersinger-Schlußakt. Der gewaltige Chor „Wach auf" mit den eingereihten Ansprachen des Hans Sachs (Herr Liszewsky-Köln) und der zeitgemäßen Mahnung „Ehrt eure deutschen Meister" vermochte unmittelbar das Herz zu fassen. Als Zwischenlieder waren eine Arie aus „Hans Heiling" und drei geistliche Gesänge für Frauenchor von Arno Schütze (Uraufführung) eingefügt. Die letzteren (Lobe den Herrn, meine Seele — Freuet euch in dem Herrn allewege — Fürwahr, er trug unsre Krankheit) hatten eigentlich kaum etwas mit dem Gedankengang der Vortragsfolge zu tun. Ihre thematische Durchführung fußt auf den Meistern altkirchlicher Tonkunst und bewegt sich in den Bahnen des dankbar geschriebenen fugierten Satzes. Die Aufnahme war wohlwollend. Im Weihnachtsmonat, der das folgende große Konzert brachte, zeigte sich Arno Schütze, unser seitheriger Brahms-Apostel, von einer neuen Seite. Durch die erstmalige Wiedergabe der 3. Symphonie von Anton Bruckner versuchte er uns auch diesen, vielfach verkannten Meister der Tonkunst näher zu bringen. Die Deutung der nebeneinander stehenden poetischen Tonbilder gelang ihm reizvoll, so daß der Erfolg nicht versagt blieb. Der übrige Teil der Vortragsfolge stellte Haydns „Herbst" und „Winter" aus den „Jahreszeiten", sowie Brahms' „Schicksalslied" als Chorgaben in den Vordergrund. Die mitwirkenden Solisten (Anna Kaempfert, H. Wormsbächer und A. Kase) befriedigten jeglichen Wunsch. Intimeren Charakter trugen zwei weitere Musikvereinskonzerte im Parkhaussaal. Das eine vermittelte uns die

Bekanntschaft des Möllendorf-Quartetts. Mit Schuberts B dur- und Beethovens Harfen-Quartett, wie auch mit Hugo Wolffs italienischer Serenade wußte es eine große Verehrerzahl zu werben. Ein Liederabend Emmi Leisners endlich beschloß die erste Hälfte der dieswinterlichen Konzerte in herzerquickender Art. — Die verstärkte Besetzung unsres städtischen Orchesters hat Kapellmeister Franz Merkert wiederum zur Veranstaltung volkstümlicher Symphoniekonzerte ermuntert. Der erste derartige Abend erhielt besonderen Wert durch die wirkungsvolle Darbietung von Beethovens 2. Symphonie, Liszts „Präludien“ und Volkmanns d moll-Serenade, die Herr Rittner als Solocellist hingebend spielte. — Reformationsklängen diente der Christuskirchenchor (Musikdirektor Hoffmann), indem er mit Frau Schellhaase-Thomas (Leubelfing) und Herrn Robert (Gustav Adolf) Max Bruchs weltliches Oratorium „Gustav Adolf“ zu eindringlicher Wirkung brachte. Der Lutherkirchenchor (Seminar-Musiklehrer Schneck) ehrte die Werke alter Meister kirchlicher Tonkunst durch mancherlei wertaolle Gaben aus dem „Chorbuch 1917“. Ein Vortrag von Pfarrer Schmidt 2 über „Luther und das deutsche Lied“ half den gesungenen Weisen zur Verinnerlichung. — Unter den Männerchören traten drei auf den Plan. Die „Sängervereinigung“ (Musikdirektor Geyr-Essen) feierte ihr 15. Jahresfest durch die Aufführung der Bruchschen Kantate „Frithjof“. Zur dramatisch wirksamen Gestaltung der verschiedenen Chöre hatte sie die Essener „Concordia“ geladen. Als Solisten waren Frau Dr. Brück (Bochum) und Herr Tillmann-Liszewski (Köln) verpflichtet. Sie entledigten sich ihrer Aufgabe mit anerkennenswertem Geschick. Daß der Chor noch Schubert-Liszts „Allmacht“ und Hegars Preischor „1813“ sang, sei lobend erwähnt. Dem M.G.V. „Glocke“ verdankten wir während seines Weihnachtskonzerts unter Peter Bartmanns temperamentvoller Leitung die Bekanntschaft mit Werths dramatischem Chor „Der Söldner“ und Schwarz’ farbensattem, allmählich ins Sieghafte wachsendem „Kriegslied des Deutschen“. Zur Bestreitung der künstlerischen Werte einer Totensonntagsfeier hatten sich in der Tonhalle der M.G.V. „Schlägel und Eisen“, Angele Vidron, Opernsänger Lindlar und Klaviervirtuose Otto Rebbert eingesetzt. Endlich seien noch etliche Konzertabende, welche für einen engeren Hörerkreis bestimmt waren, erwähnt. Das Bühnendreigestirn Bosetti-Hensel-Krauß hinterließ im Verein mit Wolfgang Ruoff am Klavier starke Eindrücke. Etwas zurück trat dagegen die Veranstaltung Wocke-Dowerk — Borgmann — E. Laugs. Hier war Kgl. Musikdirektor Schütze der feinsinnige Begleiter. Zum Besten der Kriegswohlfahrtseinrichtungen des 159. Inf.-Rgts. wirkte das aus dem Felde beurlaubte Streichquartett der Regimentskapelle unter Beteiligung des Clero-Scheulen-Trios, der Konzertsängerin Tiny Debüser und der Pianistin Frl. Schneider. — Im Stadttheater, dem wiederum die Essener Bühne mit Gastvorstellungen diente, wurde als Eröffnungsspiel Richard Wagners „Lohengrin“ mit Herrn Favre in der Titelrolle und Frl. Maschmann als Elsa erstmalig gegeben. Kapellmeister Drost und Oberspielleiter Schäffer brachten das Werk mit Glanz heraus. Für die Wiedergabe hatten unsere Theaterwerkstätten unter der künstlerisch beeinflußten Führung von Theatermeister Löffel und Theatermaler Schulz vollständig neue, entzückend wirkende Bühnenbilder (größtenteils aus Papierstoffgewebe) hergestellt. Außer der genannten Oper sahen wir noch Tiefland (Frl. Hösl als Martha), Freischütz, Zar und Zimmermann, Troubadour. Durch Tanzabende erfreuten Rita Sacchetto, Lo Hesse und J. v. Seewitz, sowie Hannelore Ziegler das Auge. Der überaus starke Zudrang zum Theater hat neuerdings eine 2. Vormiete und damit eine Vermehrung der Vorstellungen bedingt.

Max Voigt.

*

Danzig. Mit Freude und Stolz konnte die Danziger Singakademie, nächst der Berliner die älteste des preußischen Staates, am 1. Januar 1918 ihr hundertjähriges Bestehen feiern. Aus diesem Anlaß hat Kurt Siebenfreund (Danzig) eine Schrift veröffentlicht, die einen interessanten Einblick in den Werdegang dieser Vereinigung für gemischten Chorgesang und Oratorienmusik gewährt. Mit 30 Mitgliedern begann der Verein im Jahre 1818 seine Tätigkeit und zählte nach mehrfachen Schwankungen im Laufe der Zeit beim Beginn des Krieges etwa 400 Mitglieder. Die Leitung des Vereins ruhte in musikalischer und geschäftlicher Beziehung zunächst in einer Hand, und zwar war es der Diakonus D. Kniewel von St. Marien, ein vielseitig gebildeter und auch musikalisch tüchtiger Mann, der als Gründer der Vereinigung anzusehen ist, sie auch in den ersten 24 Jahren ihres Bestehens mit sicherer Hand lenkte und übrigens seinen Lebensabend in Stuttgart zubrachte. Aus der Reihe der späteren Leiter wollen wir hervorheben den namhaften Komponisten Markull, sowie (von 1890—1896) Georg Schumann, der jetzt das Szepter über die Berliner Singakademie hält, endlich den gegenwärtigen Dirigenten Fritz Binder, den bekannten Pianisten. An der Spitze des Vorstandes steht seit 1900 Sanitätsrat Dr. Scharffenorth. Mit größeren Aufführungen ist die Danziger Singakademie 277mal an die Oeffentlichkeit getreten, wobei 77 Komponisten mit 146 Werken zu Gehör kamen. Als Uraufführungen brachte der Verein 1848 Markulls „Gedächtnis der Entschlafenen“, 1912 Karl H. Davids „Sturmmythe“ und jetzt 1917 Kauns „Mutter Erde“, wovon noch im folgenden die Rede sein wird. Welch’ eine Summe von Arbeit, Fleiß und Schönheit in diesen hundertjährigen Leistungen der Danziger Singakademie beruht, wie sie an ihrem Teile dazu beigetragen hat, erhebend und bildend auf den oft gerühmten musikalischen Sinn ihrer Mitbürger einzuwirken, das liegt offen zutage. Es lag nahe, die Hundertjahrfeier der Danziger Singakademie in einem, den Zeitverhältnissen entsprechenden, festlichen Rahmen zu begehen. Dazu hatte man am 15. Dezember 1917 zum Besten der Kriegshilfe für Danzig eine Uraufführung von Kauns „Mutter Erde“ veranstaltet, wozu der Komponist selber herbeigeeilt war. Die Aufführung nahm einen wahrhaft glänzenden Verlauf. Als Solisten betätigten sich rühmlichst Frau v. Oppermann-Pagenstecher (Hannover), Frau Reichner-Feiten (Berlin), Kammersänger L. Heß (Königsberg) und Opernsänger P. Seebach (Danzig). Der Chor war durch die Danziger Singakademie unter Mitwirkung des Danziger Lehrer-Gesangvereins (Dirigent E. Schwarz) und des Binderschen Männergesangvereins gebildet und löste seine Aufgabe auf das trefflichste. Das Orchester bestand aus der verstärkten Kapelle des Stadttheaters und die Leitung ruhte in den bewährten Händen des Kgl. Musikdirektors Fritz Binder. Ueber die Aufführung selber wollen wir uns hier in diesem mehr chronistisch als rezensierend abgefaßten Bericht kurz fassen, da Kauns „Mutter Erde“, ein Chorwerk mit vier Solostimmen (Text von Sylvester Cabanis), sicher einer glänzenden Aufnahme an vielen andern Orten entgegengeht und noch häufig von mehr berufenen Federn gewürdigt werden wird. Der Text vom jungen Königssohn, der über die Gerechtigkeit Gottes grübelt und sich von Mutter Erde (!) Rat holt, bot trotz seines philosophischen Untergrundes dem Komponisten doch vielfache Gelegenheit, eine reiche Instrumentation und in den meisterhaft gearbeiteten Chören, besonders in dem ergreifenden Ave Maria, reizvolle Stücke zu schaffen. Auch für die Solostimmen fand Kaun einen Stil zwischen dem sprachgesanglichen des Tondramas und der Liedform, der durchaus dankbar für die Sänger ist. Die Ueberwindung aller Schwierigkeiten in Rhythmik und Harmonik seitens der Mitwirkenden war in der Tat eine äußerst verdienstliche und erfreuliche, und der Erfolg von „Mutter Erde“ demnach ein glänzender. So hatte Hugo Kaun denn die freudige Genugtuung, daß im vierten Kriegsjahre kurz nacheinander zwei seiner Meisterwerke zur Uraufführung gelangten, im Oktober 1917 sein Musikdrama „Sappho“ in Leipzig und im Dezember 1917 sein Chorwerk „Mutter Erde“ in Danzig. Am 16. Dezember 1917 beging die Danziger Singakademie einen Festakt, bei dem verschiedene Reden gehalten wurden und Beethovens Ouvertüre zu „Egmont“ sowie seine Fantasie für Pianoforte, Solostimmen, Chor und Orchester (unter Leitung des Kapellmeisters vom Stadttheater V. W. Schwarz), ferner noch die Hymne an den Gesang von Hegar zur Aufführung kamen. Alles mit bestem Gelingen. Ein fröhliches Glückauf der Danziger Singakademie zum zweiten Jahrhundert ihres Bestehens! W. D.

*

Dresden. Den 14 Symphoniekonzerten im Kgl. Opernhause gebührt von je der Vorrang im Musikleben Dresdens. Eine Neuerung wurde diesmal insofern eingeführt, als auch in den 7 Konzerten der Reihe A Solisten auftraten, während diese seit 20 Jahren nur der Reihe B vorbehalten waren. Dem großen Publikum wird damit sicher ein Gefallen erwiesen, doch die eigentlichen Musikfreunde, die den festen Stamm der Hörerschaft bilden, werden sicherlich den Ausfall von 6—7 reinen Orchesterwerken bedauern. Haydn fehlt diesmal vollständig; Mozart, auch Brahms sind nur mit je einer Symphonie vertreten. Vielleicht handelt es sich jedoch bei der Reihe A nur um eine zufällige Erscheinung, und im nächsten Jahre wird die Solistenangelegenheit anderweit geregelt. Möglicherweise kommen noch 2 Abende hinzu, um die Denkmäler deutscher Instrumentalmusik (Händel nicht zu vergessen!) entsprechend berücksichtigen zu können. In den bisherigen Konzerten gab es u. a. folgende Neuheiten: Die elf knappen, kapriziösen und fein klingenden, wenn auch noch halb „Straußisch“ anmutenden Variationen über ein komisch-würdevolles Thema von Georg Szell (Werk 4), der als Wunderknabe vor neun Jahren an der gleichen Stelle schon große schöpferische Begabung erkennen ließ. Ferner das entzückende Blütenwunder und der leidensvolle Trauermarsch aus Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“. Der letztgenannte Tondichter darf jetzt mit einer stärkeren Berücksichtigung seiner Kunst seitens der Dresdener Hofoper rechnen. Für viele Hörer hatte auch Beethovens Ballettmusik „Die Geschöpfe des Prometheus“ den Reiz der Neuheit. Das Werk, das den dreißigjährigen Tondichter noch in starker Abhängigkeit von Mozart („Titus“) zeigt, erscheint selten vollständig im Konzertsaale. Nur die Ouvertüre ist weiteren Kreisen bekannt. Es wäre zu wünschen, daß diese Musik wieder auf der Szene erstünde: für die heutigen Tanzkünstler eine lohnende Aufgabe. Von den Solisten waren Violinisten und Pianisten fast gleichmäßig vertreten. Nedelka Simeonova, die blutjunge Bulgarin, die ihre letzte Ausbildung Adrian Rappoldi verdankt, spielte Tschaikowsky und zeigte bemerkenswerte Fortschritte, Bronislaw Hubermann mit großer Tonschönheit Brahms, und unser Hofkonzertmeister Gustav Havemann ein Violinkonzert von Jul. Weismann, das von neuem die Begabung des Freiburger Tondichters erkennen läßt. Max v. Pauer, den wir Dresdener als Beethoven-Spieler lieben, versenkte sich in Schumanns a moll-Konzert für Klavier mit innerer Anteilnahme, während Emil v. Sauer das A dur-Konzert von Liszt in sprühender Rhythmik und zwingender Steigerung vermittelte. Das Dresdener Philharmonische Orchester, das unter der Leitung Florenz Werners bezw. der Gastdirigenten Albrecht und Schellhorn-Dubelowsky bereits eine stattliche Anzahl von Volkssymphoniekonzerten bot, hat auch an den sog. großen Abenden, mit seinem Begründer Edwin Lindner an der Spitze, Hervorragendes geleistet. Schumanns d moll-Symphonie und Scherbers Scherzo „Karneval“ waren Prunkstücke orchestraler Darbietung. Auch W. Burmesters Wiedergabe des Mendelssohnschen Violinkonzerts stand auf ragender, vorbildlich zu nennender Höhe. Im 3. Lindner-Konzert spielte Joseph Pembaur der Jüngere (Leipzig) das f moll-Konzert für Klavier von Chopin mit der gleichen Meisterschaft. Wir dürfen uns wahrlich des Besitzes dieses leistungsfähigen Orchesters wie auch des von Lindner gegründeten Chores der Dresdener Singakademie freuen, zumal des im Kriege, 1915, ins Leben gerufenen Orchesters. Es hat bereits zweimal in Leipzigs Alberthalle mit größtem Erfolge konzertiert, und die Tagespresse bedauerte, daß in Pleiß-Athen zur selben Zeit das Winderstein-Orchester habe eingehen müssen. In den Philharmonischen Kon-

zerten der Hofmusikalienhandlung von Ries, die nun schon länger als drei Jahrzehnte bestehen, hörte man als Stern erster Größe wiederum Wera Schapira, die Wiener Klaviervirtuosin. Liszts Es dur-Konzert ist eine ihrer besten und reifsten Gaben. Mafalda Salvatini (Berlin) empfahl sich mit der Ozean-Arie und mehreren Liedern als feingebildete Sängerin. Im 2. Konzert bestritten der Baritonist John Forsell (u. a. Mozarts Freimaurer-Kantate) und der junge Geiger Stephan Partos (Beethoven-Konzert) die künstlerischen Kosten. Dem Tonkünstlerverein gebührt das Verdienst, daß aus seinen Reihen heraus die Anregung (1915) kam, einen „Wirtschaftlichen Verband vortragender Künstler" (W. V. V. K.) zu gründen, der sich dann, nach dem System des Dresdener Vorstandes (O. Schambach), über viele andere Städte Deutschlands ausstreckte. Der erste Aufführungsabend verzeichnete das Klarinettenquintett (Werk 146) von Max Reger, des Leipziger Meisters Schwanengesang. Die elegische Färbung der vier Sätze, das Scherzo nicht ausgeschlossen, weist der Klarinette die Hauptthemen zu, von denen 1 und 4 besonders eindringlicher Art sind. Das letzte gibt zudem die Anregung für reizvolle Veränderungen, wie sie eben nur Reger schaffen konnte. Ein zweites Zeichen für den nachdenklichen, fast schwermütigen Grundzug des Werkes ist, daß die Coda aller Sätze in sanft entschwebendem Pianissimo verhallt. Umrahmt war die Neuheit von Werken Bachs und Mozarts; sie, wie diese, wurden von Mitgliedern der Kgl. Kapelle und andern Dresdener Künstlern ganz vortrefflich gespielt. Von Solistenkonzerten sind zu erwähnen der Liederabend des Stuttgarter Baritonisten Jörgen Bendix, eines Schülers von Wilhelm Herold. Herr Bendix singt mit Geschmack, verfügt über Vorzüge der Schule und des Vortrags. Wenn der Künstler, woran kaum zu zweifeln ist, das Organ modulationsfähiger zu machen vermag, wird er, der inzwischen in Dresden auch bei anderen Konzertgelegenheiten mittat, den ersten Vertretern seines Faches beizuzählen sein. Der Liederabend der Damen Irmingard Freund-Mott (Sopran) und Julia Rahm-Rennebaum (Alt) gewann dadurch erhöhte Anteilnahme, daß Gesänge von Paul Graener (Dresden) erstmalig zum Vortrag gelangten. Die 3 Sopranlieder wie die 5 Altlieder zeugen für die Schreibweise des Komponisten, der ausgetretene Geleise meidet. Er begleitete selbst am Flügel. Das Havemann-Quartett oder, wie es vielmehr heißt, das Streichquartett der Kgl. Kapelle führte als Neuheit für Dresden ein Quintett des bekannten Liederkomponisten Hans Herrmann auf. Für den erkrankten Prof. Wille (Cello) trat Artur Zenker ein, die 2. Bratsche spielte Artur Eller. Dieses „Kiswani" betitelte Quintett Herrmanns stammt aus dem Jahre 1908 und erlebte die Uraufführung 1909 in Darmstadt. Die Themen des Werkes entnahm der Tondichter Negermelodien der Suaheli und Wanjamwesi in Afrika, besonders für die beiden ersten Sätze. Es ist erstaunlich, welche Klangbildungen durch die kontrapunktische Kunst Herrmanns hervorgerufen werden, wie durch die eigenartige Verwendung der Instrumente (so beispielsweise Cello und Bratsche zur Nachahmung von Gitarren). Mit dem 1. Kammerkonzert führte sich das „Dresdener Trio" der Herren Franz Wagner (Klavier), Fritz Schneider (Violine) und Hans Bottermund (Cello) vorteilhaft ein. Haydn und Mozart gelangen trefflich, bei den Kakadu-Variationen von Beethoven blieb dieser und jener Wunsch noch offen. Im 1. Konzert des Mozart-Vereins brachte Hofkonzertmeister Erhard Heyde (Dresden) das jüngst durch Hofkonzertmeister Reitz (Weimar) aus der Klavierfassung zur Urgestalt zurückgeführte Konzert in d moll für Violine von Seb. Bach zu Gehör und errang einen glänzenden Erfolg. Auch die von dem Künstler gespielte Violinromanze Walter Steinkaulers (München) gefiel sehr. Das Orchester spielte u. a. unter Geheimrat Hagens Leitung Mozarts sogenannte Pariser Ouvertüre (in B dur). Fein abgetönt sang der Otto Wintersche Chor unter Führung seines zurzeit feldgrauen Gründers und Leiters mehrere Madrigale (ohne Begleitung). Die Volkssingakademie unter Leitung Kapellmeister Kurt Strieglers von der Hofoper bot als verdienstliche Kunsttat Schumanns „Faustszenen" in einer Sonntagmittagaufführung im Verein mit der Kgl. Kapelle und namhaften Solisten der Oper, darunter Frl. Rethberg, Tauber und namentlich Plaschke (Faust) im Kgl. Opernhause in denkwürdiger Wiedergabe. Man darf hoffen, daß dieses Werk nun nicht wieder 26 Jahre in den Archiven zu schlummern braucht. Muten auch wohl einzelne Teile veraltet an, so liegt doch in „Fausts Verklärung", die aus der Dresdener Zeit (1844—48) des Meisters stammt, schon allein eine Fülle des Schönen und Ausdrucksreichen, die eine Einübung lohnt. Das Striegler-Quartett brachte in einem Konzert zum Besten der Dresdener Musikschule ein schätzenswertes Kammermusikwerk der Tondichterin Ilda v. Wolf zur Erstaufführung: die gleiche Vereinigung hob außerdem im Rahmen ihrer Musikabende ein neues Streichquartett von Kurt Striegler aus der Taufe. Die klare Arbeit gibt ihr Bestes in den beiden Mittelsätzen. Des weiteren boten die vorgenannten Künstler einen Koeßler-Abend, an welchem ein Streichquintett in d moll (2. Bratsche: Eller) und ein Streichsextett (2. Cello: Grosse) zur Aufführung kamen. Wie diese beiden Werke, so sind auch die Kammergesänge für Streichquartett, Oboe (Biehrung) und Horn (Lindner) von schwerblütigen Gedanken erfüllt. Frl. Petri sang die Lieder mit schöner Tongebung und mußte „Weit hinaus" auf stürmisches Verlangen wiederholen. Prof. Hans Koeßler, der einige Zeit in Dresden lebte und vordem an der Landesmusikschule in Budapest lange Jahre wirkte, ist mittlerweile nach Regensburg übergesiedelt. Frl. Luise Ottermann verabschiedete sich nach 25jähriger Konzerttätigkeit vom Dresdener Publikum durch einen eigenen Liederabend. Die Künstlerin, die auch eine umfangreiche Lehrtätigkeit entfaltet hat, war früher als Koloratursängerin an mehreren Bühnen (Leipzig) sehr geschätzt. Prof. Hans Fährmann, Organist der Johanneskirche, beging das 25jährige Jubiläum seiner Lehrtätigkeit am Kgl. Konservatorium. Aus diesem Anlasse fand ein großes Konzert statt, in welchem ausschließlich Kompositionen Fährmanns zu Gehör kamen, die sich durch Gefühlsinnigkeit, Empfindungswärme und Ausdruckskraft auszeichnen. Der Künstler wirkte selbst als Orgelvirtuos und Begleiter mit und wurde sehr gefeiert. Im Musiksalon Roth, der seiner 200. Sonntagmittagaufführung zustrebt, und der auch im Kriege jüngeren Talenten geöffnet bleibt für den „Weg ins Freie", hörte man u. a. Tonschöpfungen der Dresdener Komponistin Anny v. Lange, des Dresdener Komponisten Striegler und Werke Max Regers, zum Gedächtnis des so früh unserer „holden Kunst" entrissenen Meisters.

Heinr. Platzbecker.

*

Frankfurt a. M. Bis kurz vor Weihnachten hielt sich das Konzertleben auf einer beträchtlichen Höhe. Der vollbesetzte Kammermusiksaal — in früheren Jahren eine Seltenheit — war heuer nichts Ungewohntes. Bei den 2 letzten Trioabenden von Schnabel, Flesch und Becker gab es sogar ein Drängen, das wir in Friedensjahren nur bei Caruso-Gastspielen erleben konnten. Ein schöner Beweis, daß Not nicht bloß beten, sondern auch Musik bedürfen lehrt. Maria Philippis Schubert-Abend und Burmesters virtuose Leistungen fanden endlich einen angemessen großen Hörerkreis. Von Konzerten einheimischer Künstler seien vor allem der Klavierabend der Damen Schulze und Flügge erwähnt, die selten gehörte Werke auf 2 Klavieren vortrugen und so einem nicht nach Gebühr gewürdigten Zweig der Klavierliteratur zur Verbreitung verhalfen. Frl. M. Burnitz bewies in einem eigenen Konzert aufs neue ihre großen technischen Fähigkeiten auf der Violine und verschaffte uns die Bekanntschaft mit einem Violinkonzert von Siegfried Wagner, einem liebenswürdigen Werke, das des zu Unrecht verkannten Komponisten melodische und kontrapunktische Fähigkeiten im besten Licht erscheinen läßt. Ein erfreuliches Eintreten für junge, des Bekanntwerdens würdige Komponisten zeigten auch die in Frankfurt von ihrer Operntätigkeit her in bester Erinnerung stehenden Künstler Rob. Hutt und Melitta Heim, welche im großen Saalbau ein fast allzulaut begeistertes Publikum fanden. Wir lernten hier Kompositionen des Berliners Clemens Schmalstich kennen, ferner weniger bekannte Lieder von Josef Marx und Korngold und das ist entschieden als der einzige wahrhafte Erfolg solcher Abende zu preisen, die im übrigen ja nur dem Kultus der Persönlichkeit der Künstler geweiht sind, und wo es auf musikalischen Wert nicht allzuviel ankommt. Aber noch eins: Opernsänger im Konzertsaal! Man vergönne uns die kleine Seitenbemerkung! Wann konnte man diese Erscheinung öfter beobachten, als jetzt, wo der Schwall der Wohltätigkeitskonzerte auch die Bühnenkünstler in die gefährlichen Bahnen der Lyrik lockt? Soll man der stimmgewaltigen „Brünhilde" Dank zollen, wenn sie uns vom Konzertpodium Schuberts „Wohin" mit bestem Wollen und vorzüglichem mimischen Untermalen des Textes vorträgt, oder dem strahlenden „Tannhäuser"-Tenor wenn er uns, vom Klavier allzu spärlich unterstützt, mit Wolfs zarten Tönen versichert: „Auch kleine Dinge können uns entzücken"? Erfreuliche Ausnahmen können doch nicht die Tatsache verschleiern, daß die Kunst der Kulissen den Sinn für die Kleinkunst der Liedtechnik beim Opernsänger allzuleicht verdirbt. Nun kommt aber noch Schlimmeres! Sieht ein solcher Bühnensänger ein, daß es nicht, oder nicht mehr in seiner Macht steht, die Bürste des Dekorationsmalers mit dem feinen Pinsel des Genrekünstlers zu vertauschen, so fühlt er sich im Konzertsaal gezwungen, Arien aus der Oper, oft mit Klavierbegleitung, vorzutragen, meistens dem fragwürdigen Geschmack der Menge mehr als dem Stil des Gesamtwerkes Rechnung tragend, Bruchstücke aus Wagnerschen Musikdramen. Ueber diesen Punkt ist schon zu viel geschrieben worden, als daß wir noch mehr als die Hoffnung zuzufügen hätten, in einigen Jahren habe solchen Veranstaltungen das letzte Stündlein geschlagen. Im Rühlschen Gesangverein kam Mendelssohns „Elias" unter Waldemar v. Baußnerns Leitung, der für den erkrankten Musikdirektor Schuricht eingesprungen war, zur Aufführung. Der Dirigent verstand es, aus dem durch den Krieg stark zusammengeschmolzenen Material des Vereins sehr befriedigende Leistungen zu erzielen, wodurch der Wunsch rege wurde, ihn dauernd an den Verein zu fesseln. Es wäre dies schon aus dem Grunde zu begrüßen, daß wir bisher die musikalischen Leiter unsrer beiden größten gemischten Chorvereinigungen von auswärts holen mußten, wodurch einem geregelten Zusammenarbeiten in den Proben große Schwierigkeiten erwuchsen. Den Elias sang Herr Kammersänger Feinhals, der mit seiner Leistung aufs neue den Beweis für die oben gemachte Bemerkung erbrachte, daß der Opernsänger im Konzertsaal, selbst wenn er vom Range eines Feinhals ist, nicht restlos befriedigen kann. Im Cäcilien-Verein kam am Bußtage Mozarts Requiem durch Willem Mengelberg zu schöner Aufführung. Den darauf folgenden Chor „Hymne an das Vaterland" von Otto Neitzel hätten wir dem Konzertleiter gern geschenkt. Denn abgesehen von der unmöglichen Zusammenstellung mit Mozart konnte uns das schwülstige, mitunter grotesk anmutende Werk nur Kopfschütteln abnötigen, denn der patriotische Grundgedanke der übrigens monströsen Dichtung kann noch nicht Entschuldigung für die musikalische Leere bedeuten. Die Orchesterkonzerte der Museumsgesellschaft boten: die Straußsche Alpensymphonie, Berlioz' Phantastique, einen Beethoven-Abend, in welchem sich unser einheimischer Konzertmeister Lange als Solist bei der Wiedergabe des Violinkonzertes glänzend bewährte, ferner das selten gehörte Tripelkonzert mit obligatem Klavier, Violine und Violoncell (die Herren Höhn, Lange und Schuyer), einem Werk, das zu den schwächeren des Meisters gehört und nur respektvollen Beifall erzielen konnte. Von den übrigen Solisten der Museumsgesellschaft sind vor allem Felix Berber und John Forsell zu nennen, in Frankfurt gern gesehene Gäste, die sich des gewohnten reichen Beifalls mit Recht erfreuen durften. Die Oper brachte „Cosi fan tutte" neu heraus. Ludwig Rottenberg ist ein genialer Mozart-Dirigent. Ihm ist es zu verdanken, daß das nicht leicht sich einbürgernde Werk hier auf dem besten Wege ist, sich dauernd auf dem Spielplan zu halten. Wir können freilich auch auf

unsre Solisten stolz sein (die Damen Lauer-Kottlar, Gentner-Fischer, die HH. Ziegler und Brinkmann), die stimmlich herrlich zusammenpassen und so beinahe den Eindruck eines Kammermusikkonzertes zustande brachten. Unter Gustav Brecher gelangte die Neubearbeitung der „Ariadne auf Naxos" von R. Strauß am Weihnachtstage zur Erstaufführung. Ob das Vorspiel in der neuen Fassung dem Werke den durchschlagenden Erfolg sichern wird, scheint nach den hier gemachten Erfahrungen zweifelhaft. Gewiß ist eine größere Einheitlichkeit gegen früher erzielt, aber viele wertvollen Nummern mußten wegfallen, und die reizvolle, scheinbare Stilmischung in der Oper wird durch die neue Exposition weder motiviert noch verfeinert, so daß das köstliche Werk, das uns als das musikalisch reifste Produkt des Meisters erscheint, immer ein Leckerbissen für musikalische — nicht musikdramatische — Feinschmecker bleiben wird und derer gibt es in unsrer nachwagnerischen Zeit noch immer sehr wenige unter den Opernbesuchern.
A. W.

*

Leipzig. Nachzuholen ist heute vorerst einmal — allerdings sehr post festum — der Bericht über die musikalischen Veranstaltungen zur Reformationsjubelfeier. Es ist ein charakteristisches Zeichen, daß keiner unserer zeitgenössischen Komponisten ein größeres bedeutendes Werk (etwa Oratorium) zum Preise Luthers geschaffen hat oder hat schaffen wollen. Eines der wenigen zur Reformationsjubelfeier entstandenen etwas umfangreicheren Werke, die auch in diesen Blättern wiederholt gerühmte Reformationskantate von Ulrich Hildebrand, brachte der Universitäts-Kirchenchor; die Singakademie griff auf das schon vor einigen Jahrzehnten entstandene Luther-Oratorium Zöllners zurück. Der Bach-Verein sang mit prächtigem Gelingen vier Bach-Kantaten, der Riedel-Verein brachte in seinem Reformationskonzert verschiedene kleinere Sachen für Solo, Chor, Violine, Orgel (u. a. Paul Gerhardts Fantasie über „Ein feste Burg"). Der Reformationsfeier im Gewandhaus ist schon gedacht worden. — In den vergangenen Wochen konnte man in Leipzig viel gute Kammermusik hören. Zunächst die Gewandhauskammermusiken. In der ersten ein nicht ganz alltägliches Programm u. a. mit Triosonaten von Gluck und Händel. Die zweite Kammermusik erhielt durch Wollgandts Absage eine unerwünschte Aenderung; man hätte gern das angesetzte Straeßersche Streichquartett gehört, immerhin blieb als interessante Nummer eine Klaviersonate von Weber, die unter Walter Lampes Händen Auferstehung feierte. Am dritten Abend sang Eva Katharina Lißmann fünf ansprechende Kinderlieder ihres Bruders Hans Lißmann und mit ihm Schumannsche Duette; hochwillkommen waren Schillings' Streichquintett Op. 32, das man aber am Ende des allzu langen Abends nicht mehr recht aufnehmen konnte — die Konzerte und Kammermusiken im Gewandhaus sind fast stets zu lang —, und Pfitzners Streichquartett Op. 13. — Daß das Klingler-Quartett auch in diesem Winter wieder nach Leipzig kommt, hat allgemeine Freude hervorgerufen. Es bringt diesmal klassische Musik zu Gehör, Beethoven, Schubert, Haydn; ein dritter noch bevorstehender Abend im Januar soll Mozart gewidmet sein. — Der Pianist Anatol von Roessel will unter Mitwirkung Geraer und Dresdner Künstler sämtliche Brahmssche Kammermusikwerke hier zur Aufführung bringen. An und für sich heißt es ja Eulen nach Athen tragen, in die Brahms-Stadt Leipzig Brahms importieren. Soweit das aber z. B. die selten gehörte Brahmssche Kammermusik mit Bläsern betrifft, von der im zweiten Abend Klarinettentrio Op. 114 und Horntrio Op. 40 gespielt wurden, ist das Unternehmen natürlich freudigst gutzuheißen. Ein früherer Abend hatte alle drei Violinsonaten gebracht; wie immer, so war es auch hier lehrreich, mehrere Werke von derselben Gattung nacheinander zu hören, und man war fast erstaunt, wieviel gleicher Stimmungsgehalt im Grunde diesen Sonaten innewohnt. — Kammermusik Tiessens und Ansorges vermittelte ein Abend mit Musik der Zeitgenossen; die Naturtrilogie Ansorges wirkte dabei — trotz manchen Längen — mehr als seine Lieder, das Ansprechendste war wohl eine Violoncellsonate von Ansorge. Lieder- und Klavierabende gab es genug in den vergangenen Wochen. Man konnte beobachten, daß auf dem Konzertpodium eigentlich mehr recht gute als minderwertige Kräfte erscheinen, auch trifft man öfters nicht alltägliche Programmaufstellung. Von Mitgliedern unserer Oper sang Aline Sanden moderne Lieder, Gertrud Bartsch und Alfred Kase konzertierten zusammen in der Albert-Halle; Kammersänger Kase zu hören ist stets ein Genuß, zumal man auf unserer Bühne ihm seltener als man wünschen möchte begegnet. Ernst Passony, von seiner Gattin begleitet, sang die Dafnislieder von Alfons Blümel. — Die Winterreise Schuberts sang Hjalmar Arlberg, der einen sehr guten Tag hatte, womit aber nicht gesagt sein soll, daß man sich etliches nicht innerlicher hätte denken können. Von auswärtigen „Sternen" trat Walter Kirchhoff auf und sang fast alles ganz außerordentlich. Etwas farblos und eintönig, aber immerhin gut geschult ist der Sopran Erna Jacobis. Martha Oppermann hat fleißig weitergearbeitet, wenn sie auch noch nicht auf der Höhe der Vollkommenheit angelangt ist. Im großen und ganzen gut sang auch Elisabeth Müller. — Von den Klavierspielern, die auftraten, muß an erster Stelle Max Pauer genannt werden, der wieder ganz vortrefflich war. In die letzten Sonaten Beethovens versenkte sich liebevoll mit großem künstlerischem Erfolge Eugen Linz. Kein alltäglicher Pianist ist auch Adolf Waterman; von seinen Kompositionen, an Schumann und Chopin herangebildet, sind Variationen nicht uninteressant. Dagegen ist Dr. Heinrich Dessauer für einen Klavierabend in der Oeffentlichkeit weder technisch noch seelisch reif genug. Elisabeth Korselt vermochte wenig einzunehmen, zumal sie z. T. Kraftstücke wählte, die ihrem weichen Anschlag wenig entgegenkamen. Eine begabte Pianistin ist Ella Szegsi, ein trefflicher Cellist der mit ihr musizierende Guita Casini. In bewundernswertem Zusammenspiel boten Emmi Knoche und August Bieler Beethovens Violoncellkompositionen. Ein feines Programm (u. a. Cäsar Franck, Reger) hatten Lili Koppel und Walther Dawisson in ihrem Violin-Pianoforte-Abend. Seltenes spielte auch unser trefflicher Geiger Heinrich Schachtebeck (Scheinpflug, Reger Chaconne g moll, Brahms Op. 78). Von Orchesterkonzerten möge heute hauptsächlich derer gedacht sein, die die Gesellschaft der Musikfreunde mit der Geraer Hofkapelle unter Laber veranstaltet. Diese Konzerte erfreuen sich eines ungemein regen Zuspruchs. Daß Herr Laber ein tüchtiger Musiker ist, braucht nicht erst erklärt zu werden. Leider kann man nicht allerwegen sich mit dem Programm einverstanden erklären. Daß Ouvertüren wie die zur Zauberflöte und zu den Meistersingern, die man im Theater hören kann, gespielt werden, ist zum mindesten überflüssig, und Brahms' c moll-Symphonie hat man in Leipzig schon oft und besser hören können. Für Bruckners I. und Schuberts II. Symphonie ist man natürlich dankbar. Eine tragische Ouvertüre von Boehe lohnte der Aufführung kaum; entzückend klang Graeners „Musik am Abend". Von den Solisten enttäuschte Professor Havemann, der jüngst die Brahms-Sonaten so prächtig gespielt hatte, recht sehr, und auch Fritz Feinhals aus München vermochte nicht zu überzeugen. Ein Symphoniekonzert gab schließlich das Dresdner Philharmonische Orchester unter Lindner, durch Mitglieder der Hofkapelle verstärkt. An Schumanns d moll-Symphonie schien mir der Hauch zu fehlen, der über den Dingen liegen und ihr Bestes ausmachen soll. Freilich ist es nicht ganz „ohne", in der poesielosen Albert-Halle Stimmung zu zaubern. Ein Scherzo „Karneval" von Scherber rauschte ziemlich eindruckslos vorüber. Burmester spielte das Mendelssohn-Konzert und mehrere virtuose Nichtigkeiten, bei denen man doch an der erstaunlichen Technik und Intonationsreinheit seine Freude haben konnte. Vom Gewandhaus und der Oper das nächste Mal!
G. Frotscher.

*

Mannheim. Auch im 4. Kriegswinter gingen die Wogen des musikalischen Lebens höher als zur Friedenszeit, sie wurden oftmals zur Flut und mit der Quantität der Veranstaltungen hielt seltsamerweise auch die Qualität der Konzerte gleichen Schritt. Wir hatten niemals soviele und soviel hervorragende Konzerte als in den beiden letzten Kriegswintern. Von den musikalischen Akademien des Hoftheaterorchesters brachten die fünf ersten viel Anregung und viel Ausgezeichnetes. Als nicht hervorragend erwiesen sich zwei Neuheiten, die 4. Symphonie von W. v. Baußnern und „die Temperamente", 4 symphonische Sätze von Bernh. Sekles. Die beiden Komponisten, die in Frankfurt a. M. beruflich tätig sind, kamen über eine gewisse Mittelmäßigkeit nicht hinaus, dem ersten Werke fehlt die Konzentration und völlige Klarheit des Aufbaues, dem zweiten die temperamentvolle Frische der Erfindung und die Kraft des logisch geordneten Durchhaltens. Aber glänzend hörten wir unter W. Furtwänglers großzügiger Leitung Bruckners 8. Symphonie (c moll), die 2. Symphonie von Brahms, die 7. und 5. von Beethoven, die „Unvollendete" Schuberts, Regers Orchester-Variationen über das Thema der A dur-Sonate Mozarts, das 5. Brandenburgische Konzert von Bach, bei dessen Wiedergabe sich W. Furtwängler auch als trefflicher und feinsinniger Pianist erwies, und „Don Quixote" von R. Strauß. Bruckners Achte und Beethovens Fünfte bedeuteten die Höhepunkte der Dirigenten- und Orchesterleistung, hier zeigte der Dirigent, der inzwischen auch in Berlin viel ehrende Anerkennung fand, seine starke Gestaltungskraft, die bei aller Klarheit in der Ausführung des Einzelnen den Schwung und die temperamentvolle Frische des Ganzen nicht vermissen läßt. Felix Berber spielte Bach und Reger, Adolf Busch das Violinkonzert von Beethoven, nicht gerade groß im Ton, aber außerordentlich schön im Klange und vornehm in der Auffassung. Die jugendliche Pianistin Wera Schapira erntete mit ihrer rassigen Art, Tschaikowsky zu spielen, auch diesmal stürmischen Beifall, Eva Bruhn führte sich mit den chinesischen Gesängen von Walter Braunfels und mit Schubert-Liedern sehr vorteilhaft ein. In den „Meister-Klavierabenden" zeigten W. Backhaus, M. v. Pauer und Artur Schnabel ihre große Kunst, letzterer in Gemeinschaft mit Hedwig Marx-Kirsch. Alfred Höhn und Hans und Lene Bruch von hier gaben eigne Klavierabende mit großem Erfolge, Milly Hagemann zeigte sich als Sängerin moderner Lieder sehr apart, als vornehmer Künstler auch auf dem Podium fand Walther Kirchhoff begeisterten Beifall, nachdem Hch. Hensel und Fritz Feinhals kurz vorher einen ihrer bekannten Wagner-Abende am Klavier losgelassen hatten. Für beste Kammermusik setzten sich das Wendling- und Klingler-Quartett sehr erfolgreich ein, das Mannheimer Trio erregte mit einem „Schweizer-Abend" (Gustav Weber, Hans Huber und Volkmar Andreae) großes Interesse und der sehr rührige Philharmonische Verein brachte den Münchener Generalmusikdirektor Bruno Walter erstmals und Maria Ivogün wiederholt hierher. Ersterer bot mit dem hiesigen Hoftheaterorchester Weber, Mozart, Mendelssohn, auch „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von R. Strauß in sehr ansprechender Art, letztere entzückte durch den Reiz ihrer Stimme wie durch die Gediegenheit ihres Könnens. Ein Gustav Mahler-Abend des Kammersängers Robert Kraft und der erste Abend des neu gegründeten Vokalquartetts (Dorothee Manski, Jane Freund, Max Lipmann und Wilh. Fenten) mögen die Aufzählungen der wichtigsten Veranstaltungen beschließen. Das „Deutsche Volksliederspiel" (Aus des Knaben Wunderhorn) von Herm. Zilcher wurde fast begeistert aufgenommen. — In der Oper des Hoftheaters, die fast nur noch vor ausverkauftem Hause spielt, gesellte sich zu der ersten (hier besprochenen) Neuheit „Scheherazade" eine zweite, „Eros und Psyche", Oper in 5 Bildern und einem Nachspiel, Dichtung von Jercy Zulawski, Musik von Ludomir Rozycki. Das musikalisch öde und nicht einmal mit kunstgeübter Hand geschaffene Werk vermag hier nur sehr bescheidene Anerkennung, so gut es auch unter der musikalischen Leitung von Felix Lederer und unter der szenischen von Hans Dessauer geboten wurde. Im übrigen brachte der Spielplan der Oper wenig Ueberraschungen: eine zyklische Aufführung der „Ring"-Dramen, den neu einstudierten „Liebestrank", viel zu viel Verdi und recht wenig Mozart, ab und zu den „Rosenkavalier" oder „Ariadne auf Naxos" und dann die üblichen Repertoireopern, wie „Hoffmanns

Erzählungen", „Carmen", den „Postillon von Lonjumeau", „Undine" (sonst nichts von Lortzing) und die allezeit zugkräftigen Opern Wagners, wie den „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und selbst „Tristan und Isolde". Die „Meistersinger" wurden uns schon während des ganzen Krieges vorenthalten, sie sollen das erste Angebinde des Friedens werden.

Karl Eschmann.

*

Basel. Die Symphoniekonzerte Hermann Suters brachten ein neues Werk von Hermann v. Glenck, eine symphonische Fantasie A. Kerrs, der während des Kriegs geschieden, die Moldau-Symphonie Smetanas, Lieder Othmar Schoecks, die Ilona Durigo vollendet aus der Taufe hob (ein Nachklang der Schweizer Musikwoche in Wien), Regers Klarinettenquintett, Brahms' Männerchor, Rhapsodie zur „Harzreise", Beethovens Fünfte, sein Streichquartett in B dur, Bachs D dur - Suite (Eugen d'Albert am Klavier), eine Fülle bester Musik, teilweise von unsrem Orchester in Neuchatel und La Chaux de Fonds wiederholt. Pfitzners „Palestrina" machte tiefen Eindruck und war mit das Beste deutscher Auslandswirkung. Eine technisch selten große Last trug der Basler Gesangverein im a cappella-Konzert mit Bachs Motette „Singet dem Herrn", Brahms' „Fest- und Gedenksprüchen" (beide 8stg.) und R. Strauß' 16stge. Hymne, diesem glanz- und herzvollen Meisterstück. Denijs sang die Kreuzstab-Kantate Bachs und Mahlers „Kindertotenlieder". Fritz Hirt spielte Geigensoli von Bach, Mozart und Beethoven.

Baur.

*

Budapest. Das charakteristische Merkmal der verflossenen ersten Hälfte unsrer dieswinterlichen Konzertsaison war, daß sie größtenteils von einheimischen Kräften bestritten worden ist. Die allgemeine Nachfrage, das hier wie in Deutschland während des Krieges überwältigend gestiegene Musikverlangen und das Ausbleiben der durch die hohen Eisenbahntarife abgehaltenen auswärtigen Kräfte zeitigte ein numerisch beträchtliches Angebot. Daß es ein Ergebnis der günstigen Konjunktur ist, merkt man ihm freilich hier wie dort an: die pilzengleich aus dem Boden schießenden **homines novi** boten zumeist nur Durchschnittliches und das Beste knüpft sich an schon früher erklungene Namen. — Unter diesen nimmt der vor einem Jahr wieder aus Berlin zurückgekehrte und als Leiter der Klavier-Meisterschule an der kgl. Musikakademie wirkende Ernst v. Dohnányi die bedeutendste Stellung ein. Er ist ein Künstler von hervorragender pianistischer Begabung, dessen eigenstes Gebiet die heitre Grazioſität Mozarts und des frühen Beethovens, und die elegante Leidenschaftlichkeit Chopins und Liszts bilden, wofür ihn sein blühender Anschlag, der auch im höchsten Forte eine gewisse geschmeidige, jeder Süßlichkeit ferne Süßigkeit nicht verliert, besonders befähigt. Leider hält seine technische Fertigkeit diesen Qualitäten nicht die Wage und sein außerordentliches Beschäftigtsein — es vergeht keine Woche ohne sein Mitwirken an irgendeiner Veranstaltung — verleitet ihn immer öfter zu halb ausgereiften, mitunter sogar saloppen Darbietungen. Dohnányi ist auch kompositorisch tätig, seinen Werken gereicht jedoch der nobel schmissige Zug seines Talents zum Schaden, sie haben an allen Tagesströmungen genippt und gießen das flüchtig Erhaschte in eine salonmäßig glatte Form. Er gab bis jetzt sechs Klavierabende, in denen er neben seinen eigenen auch Werke andrer jungungarischer Tonsetzer wie Bartók, Kodály und Weiner zur Aufführung brachte; gründete mit Eugen v. Hubay und Eugen Kerpely eine Triovereinigung, die sich programmatisch an bewährte ältere Fachliteratur hält; hatte mit Vecsey Violinsonatenabende; spielte mit den Philharmonikern seine effektvollen „Variationen über ein französisches Volkslied für Klavier und Orchester", mit dem gastierenden Fitzner-Quartett sein Klavierquintett usw. Sein künstlerischer Gegensatz ist der heute meistgenannte ungarische Geiger Franz v. Vecsey. Die ideale Tongebung ist zwar beiden gemeinsam, während jedoch die Technik Vecseys an beiden Händen vollkommene Ausbildung zeigt, haftet seinem allzu objektiven Vortrag eine kühle Zurückhaltung an, die vom impressionistischen Lyrismus Dohnányis stark absticht und das Zusammenmusizieren beider beeinträchtigt. Am besten gelingt ihm die Wiedergabe von Werken altitalienischer Klassiker, deren verzweigte Ornamentik er mit reinstem Stilempfinden vollendet nachzuzeichnen weiß. Das ungarische Streichquartett (Waldbauer-Temesvári-Kornstein-Kerpely) hat nach fast dreijähriger Pause seine Tätigkeit wieder aufgenommen. Das Zusammenspiel läßt nach so langer Unterbrechung begreiflicherweise manches zu wünschen übrig und die Bogenführung hat beim Militärdienst an Leichtigkeit eingebüßt, doch werden die Mängel hoffentlich bald beseitigt werden. Rühmenswert sind noch immer seine interessanten Programme, welche die moderne Kammermusikliteratur in weitestem Umfang berücksichtigen. Es brachte an Neuheiten bis jetzt Debussys dreisätzige Sonate für Cello und Klavier, eine in knappen Formen voll Geist und sprudelnder Laune dahinflimmernde Arbeit, und des ausgezeichneten Bratschisten Anton Molnárs zweites Streichquartett, das bewußt reaktionäre Saiten anschlägt, dessen Konservativismus jedoch nicht durch geschlossenen Stil zu überzeugen vermag. Unter den wiederholt auftretenden Künstlern nehmen noch die Geiger Emil Telmányi und Josef Konez einen hervorragenden Platz ein; ersterer durch seine drei Bach-Abende, an denen er die sechs Solopartiten, und von Alexander Vas begleitet die sechs Violinsonaten, tief durchdacht und empfunden, mit ausgeglichenster Doppelgrifftechnik spielte. Zu erwähnen sind der bravouröse Cellist Arnold Földessy, der liebenswürdig begabte Pianist Emmerich Keéri-Szántó und die Holzbläservereinigung des Hofopernorchesters. — Von den spärlichen vorhandenen guten Konzertgesangskräften ist die bekannte Altistin Ilona Durigo am häufigsten auf dem Podium erschienen.

Alex. Jemnitz.

Kunst und Künstler

— Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, der bekannte Musikwissenschaftler an der Berliner Universität, Direktor der Kgl. Hochschule für Musik und des Kgl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik, beging am 19. Januar seinen 70. Geburtstag.

— Johannes Bartz, seit 1868 Organist an St. Peter-Paul in Moskau und Leiter des dortigen Männergesangvereins, ein Pionier deutscher Kunst in Rußland, feierte am 19. Januar seinen 70. Geburtstag. Aus Stargard i. Pom. gebürtig, wurde Bartz mit 16 Jahren Schüler des Leipziger Konservatoriums unter Moritz Hauptmann, E. F. Richter und Karl Reinecke. Am bekanntesten wurde Bartz durch seine 1904 erschienenen 180 schönen volkstümlichen Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Seit Kriegsausbruch ist Bartz als Zivilgefangener in Ufa (Ural) interniert.

— Der Klaviervirtuose und Beethovenspieler Frederik Lamond wird am 28. Januar 50 Jahre alt. 1868 zu Glasgow geboren, war er Schüler am Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M., sowie von Bülow und Liszt und ist auch selbstschöpferisch mit Klavier- und Kammermusikstücken hervorgetreten. 1909 hielt er Meisterschaftskurse am Sondershausener Konservatorium. Seit 1904 ist er mit der bekannten Schauspielerin Irene Triesch verheiratet.

—t.

— Generalmusikdirektor Dr. phil. et theol. h. c. Philipp Wolfrum (Heidelberg) wurde zum o. Honorarprofessor ernannt.

— Johannes Hegar und Georg Knauer, Lehrer an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München, sind zu Professoren ernannt worden.

— Walter Jaeger (Dortmund), Pianist und Komponist, hat das Eiserne Kreuz I. erhalten.

— Prof. Bertrand Roth (Dresden) ist vom Großherzog von Sachsen-Weimar das Ritterkreuz I. A. des Hausordens der Wachsamkeit verliehen worden.

— Der Kgl. Württ. Kammersängerin Anna Kaempfert in Frankfurt a. M. wurde das König-Ludwig-Kreuz für Heimatverdienst während der Kriegszeit verliehen.

— Der Lehrer am Kgl. Konservatorium der Musik Hanns Schindler in Würzburg wurde mit dem König-Ludwig-Kreuz ausgezeichnet.

— Hofrat Fritz Rémond erhielt vom Herzog von Meiningen die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Der Komponist Dr. Hermann Unger, zurzeit als Offizier bei der deutschen Militärmission in Konstantinopel, erhielt den Liakat-Orden mit Schwertern.

— Die Medaille I. Klasse vom Roten Halbmond wurde der Sopranistin Anna Maria Lenzberg in Düsseldorf verliehen.

— Der Pianist Franz Wagner hat sich mit dem Geiger Fritz Schneider und dem Cellisten Hans Bottermund zu einem „Dresdener Trio" vereinigt.

— Karl Holz vom Schweriner Hoftheater geht als Oberregisseur an die Kgl. Oper in Berlin.

— Kammersänger Bender (München) ist auf seinen Wunsch von seiner Verpflichtung an die Hofoper in Wien entbunden worden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Der langjährige Direktor des Stadttheaters in Aachen, Hofrat Heinr. Adolphi, ist im Alter von 73 Jahren gestorben.

— Im Alter von 62 Jahren ist der Leiter des Hofkirchenchors und des Bach-Vereins, Hofkirchenmusikdirektor Max Brauer in Karlsruhe, gestorben. Von seinen eigenen Werken ist seine Oper „Der Lotse" mehrfach am Karlsruher Hoftheater gegeben worden und auch seinen Kammermusikwerken begegnete man im Konzertsaal.

— Der Professor für kirchliche Musik an der Universität Lausanne, Eugène Rapin, ist im Alter von 75 Jahren gestorben. Rapin war von Beruf Pfarrer und ein angesehener Musikkritiker.

Erst- und Neuaufführungen

— Die neue Oper von Jan Brandts-Buys „Der Eroberer" hat bei ihrer Uraufführung an der Dresdener Hofoper nicht ganz die gehegten Hoffnungen erfüllt. Das von Warden und Welleminsky verfaßte Buch ist wie die Musik zu undramatisch.

— Eine türkische Operette, Beyler Beys „Am Goldenen Horn" wurde im Walhallatheater in Berlin von dem deutsch-türkischen Theater Konstantinopel aufgeführt. Das den Kampf einer Osmanin und einer Berlinerin um den gleichen Mann behandelnde Werk fesselt ausschließlich durch die Musik, die vorwiegend Operncharakter zeigt und hier leuchtende Farben und Sinnlichkeit, dort weiche Schwermut ausstrahlt, um an anderen Stellen freilich, da, wo sie heiteren Vorgängen folgt, in die Bahnen der Wiener Operette, aber auch dies ohne Preisgabe ihrer Selbständigkeit, einzulenken. Die originale Form wurde bei der Wiedergabe nicht ganz gewahrt. Ihr lag vielmehr eine die steten rhythmischen Wechsel der ursprünglichen Partitur beschränkende Bearbeitung durch Felix Witzleben zugrunde. Das Werk hatte großen Erfolg.

— R. Stöhrs Oper Ilse, Dichtung v. R. Batka, ist von der Wiener Volksoper zur Uraufführung erworben worden.

— „Der heilige Morgen", Oper in 3 Akten von Horst Platen, ist von dem Intendanten des Hoftheaters in Schwerin, Baron v. Dincklage, zur Uraufführung angenommen worden.

— „Meister Grobian", komische Oper von A. Winternitz, wird in Hamburg zur Uraufführung gelangen.

— Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" wird in der Neubearbeitung A. Rudolphs in Karlsruhe ihre erste Aufführung finden.

— Das Stadttheater zu Breslau hat die Oper „Pique Dame" von Tschaikowsky zur Aufführung erworben.

— „Singspielouvertüre" von Edgar Istel, ein heiteres Orchesterwerk, wird von Generalmusikdirektor F. v. Weingartner mit dem Orchester der Hofoper in Wien, sowie von Prof. Dr. Volbach mit dem feldgrauen „Deutschen Symphonie-Orchester" in Brüssel zur Erstaufführung gebracht werden.

— B. Sekles begegnete in Wiesbaden mit der Erstaufführung seines symphonischen Werkes „Die Temperamente" warmer Teilnahme.

— In Berlin gelangten zur Uraufführung A. Schnabels Klavierrhapsodie (eine verwässerte Brahms-Kopie), Notturno für Altstimme und Klavier nach Dehmel und ein Klavierquintett, das wie das Notturno Schnabel als Gefolgsmann Schönbergs und Klangkombinationen ohne jede Gefühlsregung bietet. Karl Hasses Orchestervariationen über „Prinz Eugen" zeigten technisches Können, aber bilderbogenartige Buntheit in der Auswertung des Themas. Franz Schmidts (Wien) Symphonie in Es dur, die in Essen seinerzeit eine gewisse Aufmerksamkeit fand, fesselte als unterhaltendes und klangvolles Musikantenstück.

Vermischte Nachrichten

— Eigentum und Verlag des bekannten und bewährten Allgemeinen Deutschen Musikerkalenders sind aus dem Verlag von Raabe & Plothow in den Verlag von Dr. Richard Stern, Berlin, übergegangen.

— Der Ortsverein Groß-Berlin des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur ist zum ersten Male mit einer bedeutsamen Versammlung an die Oeffentlichkeit getreten. Sie stand unter dem Zeichen des Kampfes gegen das Geschäfts-, für das Kultur- und Volkstheater.

— Wie der „Türmer" mitteilt, hat der Verlag Ullstein & Komp. in Berlin ein Heft mit Schubertschen Melodien unter dem geschäftstüchtigen Titel „Melodien zum Dreimäderlhaus" herausgegeben. Die Verleger der Operette fühlen sich dadurch in ihren „Urheberrechten" gekränkt und haben wegen Nachdruckes geklagt, wogegen der Verlag Einspruch erhoben hat. Ullstein & Komp. sind im Rechte, wie uns scheint. Freilich wird dadurch ihre Veröffentlichung der Sammlung Schubertscher Weisen um kein Haarbreit besser. Daß es keine gesetzliche Handhabe gibt, einem toten Künstler seinen guten Namen zu schützen, ist und bleibt ein Skandal.

— Der Komponist der schönen Dichtung Jul. Mosens' „Zu Mantua in Banden", Leopold Knebelsberger, am 14. Sept. 1814 in Klosterneuburg als Sohn eines Lehrers und Organisten geboren und im elterlichen Hause und in Wien für die Musik vorgebildet, begründete eine Sänger- und Künstlergesellschaft, mit der er weite Reisen unternahm, die ihn auch nach Riga führten. Dort fand er am 30. Okt. 1869 einen jähen Tod. Seine letzte Ruhestelle in der alten Hansastadt ist bekannt.

— Die Berliner Hilfsvereinigung für die aus Belgien vertriebenen Deutschen wird 12 Konzerte zeitgenössischer Kammermusik in den Monaten Januar bis März in der Singakademie veranstalten. Es werden nur Werke lebender deutscher und österreichisch-ungarischer Tonsetzer, darunter zahlreiche Uraufführungen, unter Mitwirkung der bedeutendsten deutschen und österreichischen Streichquartett-Vereinigungen aufgeführt werden.

— Die Gastspielreise der Koburger Hofoper nach Konstantinopel ist aus unbekannten Gründen abgesagt worden.

— In München sind die öffentlichen Konzerte bis zum 15. Februar gesperrt worden.

— Einen Aufruf zur Heimbringung der Gebeine Konradin Kreutzers, der auf dem katholischen Friedhof in Riga begraben liegt, erließ Dr. Theodor Haas in Wien, wie uns scheint, überflüssigerweise. Haben Kreuzers (der Name wird laut Taufschein ohne t geschrieben) Gebeine bisher in Ruhe auf dem Rigaer Friedhofe gelegen, so soll man sie lassen, wo sie sind: weder Kreuzer der Opernkomponist noch der Liedertäfler sind für die Gegenwart mehr als ein Name von einer gewissen historischen Bedeutung.

— In Rosario (Argentinien) wurde ein Beethoven-Denkmal enthüllt.

— Ein Autographenalbum der berühmten Sängerin Henriette Sontag, der ersten Euryanthe, wird Ende Januar durch das Kunstantiquariat Franz Malata in Wien versteigert. Es enthält Briefe und Albumblätter von Goethe, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz u. a.

Schluß des Blattes am 19. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 31. Januar, des nächsten Heftes am 14. Februar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Orgelmusik.

Wettstein, Hch., Op. 13: Fantasie über den Choral „Nun danket alle Gott", für Orgel 1 Mk. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Bücher.

La Mara: Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals. Bd. 1 u. 2 gebunden 10 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Panzer, Pankraz: Neuer Lehrgang des Gesangunterrichts. Ein praktisches Handbuch für Lehrpersonen, geb. 2.80 Mk. Friedrich Pustet, Regensburg.

Hatzfeld, Johannes: Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten. Textausgabe ohne Noten. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Katalog der Edition Peters 1917. C. F. Peters, Leipzig.

J. Müller v. Erlenbach: Krieg oder Frieden? Patriotisches Schauspiel mit Gesang und Musik in drei Aufzügen. F. J. A. Müller, Kiel.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 10

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Musikdramatische Randbemerkungen zu Heinrich Laubes Dramaturgie.

Von Emil Petschnig (Wien).

(Schluß.)

Gehen wir nun zum Thema „Aufführung“ über, so finden wir bei Laube folgende Winke: „Es ist eine Hauptaufgabe der Inszenesetzung, das Wichtige in den Vordergrund zu stellen, das minder Wichtige nur deutlich zu machen, das Gleichgültige im Schatten zu lassen. Der Inszenierer muß nachdichten. Die Motive des Stückes in Geltung bringen, das ist die Hauptsache. Hierin suche man auch vorzugsweise die Erklärung, daß ein Stück an diesem Orte gefällt und an jenem nicht. Der Vortrag eines Stückes entscheidet über die Auffassung desselben und diese über die Wirkung.“

„Der Inszenesetzer — und er muß der Dramaturg für das Stück sein — braucht vor allen Dingen eine plastische Phantasie. Die ganze Erscheinung des Stückes muß in ihm vorhanden sein. Ebenso wird auch nur der ein noch nicht aufgeführtes Drama, welches gespielt werden soll, richtig lesen und beurteilen, welcher mit dieser plastischen Phantasie begabt ist. Nur wenn er bei der Lektüre alles in dem Stück verkörpert vor sich sieht, wird er sagen können: Das Stück wird sich auf dem Theater so oder so ausnehmen und es ist deshalb ratsam, es aufzuführen oder nicht. Weil man diesen Unterschied in der Lektüre nicht hinreichend beobachtet, kommt man oft zu befremdlichen Gegensätzen in der Beurteilung von Dramen. Kundige Literaten loben ein poetisch inhaltvolles Stück und schelten, daß es nicht dargestellt werde statt eines poetisch wertlosen Machwerks, welches in Szene gesetzt wird. Letzteres erfüllt eben die Bedingungen der Erscheinungswelt und jenes erfüllt sie nicht. Die Armut kommt an die Reihe, weil sie gehen und stehen kann, der Reichtum wird zurückgelegt, weil er es nicht kann und fliegen will. Auf dem Theater fliegt man eben nicht.“

„Es gehört eine dramatische Schöpfungskraft dazu, um ein Stück gut in Szene zu setzen, und die untergeordnete Fähigkeit der Anordnung genügt nicht. In heutiger Zeit gewiß nicht. Die heutige Zeit ist sehr reich an geistiger Tätigkeit und ziemlich arm an dramatischer Produktion. Wird diese Produktion dem heutigen Publikum nicht geistig vermittelt, so gewinnt sie das Interesse des Publikums nicht, und das Theater verfällt. Ein Theater — das erkannte ich in den ersten Wochen — ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden. Diesem Systeme verdanke ich drei Vierteile aller Erfolge.“

„Erziehen! Da ist der Punkt, welcher den Lebensnerv jeden Theaters berührt. Wo man ihn gering achtet, da wächst die Pflanze Mittelmäßigkeit empor. Und man achtet ihn fast überall gering. Hier allein liegt der Fehl, um deswillen man vom „Verfalle“ des Theaters sprechen kann, nicht, wie man fälschlich sagt, im Mangel an Bildung, an gutem Willen. Die Theater siechen, weil die innere Ausbildung vernachlässigt wird, die Ausbildung der Schauspieler, die der Szene und Inszenesetzung. Und was noch schlimmer ist: Hiefür fehlt es an Talenten. Schröder, Iffland, Schreyvogel haben hiedurch gute Theater geschaffen und erhalten. Es fehlen uns wirkliche Dramaturgen. Nichts mehr und nichts minder.“

„Es ist der ewig fehlerhafte Zirkeltanz beim Theater: es soll Nachwuchs erzogen werden, aber Rollen will man den jungen Leuten nicht anvertrauen (Anmerkung: und keine Aufführung neuen Autoren gewähren, aus denen doch einzig sie Bühnenerfahrung für das weitere Schaffen gewinnen können); sie sollen schwimmen lernen ohne Wasser.“

Diesen Lehren, die ohne weiteres auf die Opernregie anzuwenden sind, ist wohl nichts beizufügen. Ebensowenig der Richtigkeit der folgenden:

„Zwei Dritteile der neuen Stücke — ich glaube ihre Zahl so hoch greifen zu müssen — gehen daran zugrunde, daß ihre Schwächen ohne Beachtung und Verbesserung bei den Proben bleiben. Gar oft ist die Verbesserung leicht, und durchschnittlich wird doch der Fehl nicht eher entdeckt, als bis er bei der ersten Aufführung entgegentritt. Man kann also getrost sagen: Das ungenügende Probieren, nicht bloß in bezug auf die Schauspieler, sondern in bezug auf die Stücke, verarmt unser Repertoire, schwächt unser Theater.“

Ein drastisches Beispiel für solche Vorkommnisse aus jüngerer Zeit bietet Frz. Schmidts Erstlingswerk „Notre Dame“, dessen Text eine Musterkarte von Fehlern des dramatischen Aufbaues ist. Wenn nun schon nicht alle Mängel kurzerhand zu beseitigen waren, so wäre es mittels einiger kräftiger Striche doch ein leichtes gewesen, wenigstens das sonst so wirkungsvolle vierte Bild packend abzuschließen, der streckenweisen Langeweile des ersten abzuhelfen und auch in den übrigen hie und da manche störende Unbeholfenheit auszumerzen, bezw. zu verbessern. Mangelte schon den Verfassern die plastische Phantasie, so hätte doch der Inszenierer der Uraufführung sie haben oder ihnen spätestens bei den Proben mit Rat und Tat zur Seite sein sollen. Aber nichts von alledem geschah und das Werk ging in all seiner Fehlerhaftigkeit über die Bühne, und ich staunte nur über das ziemliche Maß von Anklang, welchen es trotzdem fand und das ich daher seinen musikalischen Eigenschaften glaube zuschreiben zu müssen.

Durch die solcherart sich aufdrängende Wahrnehmung, daß der von Laube geforderte Typus des Inszenesetzers heute wie nur je spärlich vertreten ist, werden wir veranlaßt, auch auf die Dirigentenfrage einen Seitenblick zu werfen, die, was den musikalischen Teil einer Oper anlangt, gewiß, wie man zugeben wird, nicht minder wichtig ist als jene bezüglich deren Dramaturgie und die von Jahr zu Jahr brennender wird. Immer häufiger hört man, daß es da an Persönlichkeiten mangelt. Wer aber trägt die Schuld daran? Die Herren Theaterdirektoren. Bei den sonstigen großen Auslagen für Honorare, Ausstattung usw. ergreifen sie natürlich gerne die durch den stets stärker einreißenden Unfug des von begüterten

jungen Leuten oft jahrelang geübten Volontärtums gebotene Gelegenheit, umsonst zu einem Kapellmeister zu kommen. Bei Bestellung dieses Amtes wird geknausert und das an Geld und Gut arme Talent verdorrt in untergeordneten Stellungen, während die reiche Mittelmäßigkeit durch Bestechung von Agenten und sonstige Nachhilfen sich an die Tafel der größten Theater setzt. Wenn auch hier wie heute allüberall der Mann nicht nach dem Können, sondern nur nach der Schwere seines Geldsackes beurteilt wird, wo soll da ein Fortschritt herkommen?

Uebrigens kann Laube nicht umhin, auch die deutschen Verfasser des Widerwillens gegen Detailarbeit in der Kunst zu zeihen, den er sich aus unserem Naturell erklärt:

„Verlieren wir doch auch sehr viele Stücke, weil die Dichter mit der ersten, gewöhnlich raschen Ausführung derselben erschöpft sind. An sorgfältige Ausarbeitung, an prüfende Umarbeitung, selbst wenn die Fehler erkannt sind, geht nicht leicht ein Autor; er fängt lieber eine neue Arbeit an und kommt dann gewöhnlich zu demselben Resultat: daß die genaue Ausführung fehlt, daß er sie nicht vornehmen mag, daß er sie auch nie erlernt, weil er sich nie darin versucht, und daß er, oft nur aus diesem Grunde, kein Stück auf die Bühne bringt."

„Die Franzosen unterscheiden sich in diesem Punkte grell von uns. Ihre Autoren arbeiten an der Ausführung ihrer Stücke mit unermüdlicher Genauigkeit. Das mag freilich nicht dahin führen, daß sie große poetische Stücke erzeugten, aber es führt doch dahin, daß sie viel mehr brauchbare Stücke zustande bringen als wir."

Bedarf es erst noch des Hinweises, daß unsere konkurrenzwütige Zeit solcher zum steten Durchfall verurteilten Flüchtigkeit nur Vorschub leistet, weshalb trotz zahlloser deutscher Schauspiele und Opern noch immer selbst abgespielteste Franzosen und Italiener sich hartnäckig auf unseren Bühnen behaupten.

Bezüglich der Proben finde ich dann im „Burgtheater" noch folgende Auslassung:

„Das Hauptmittel für die Erreichung des (schon eingangs dieses Aufsatzes im „Programm" des neuen Direktors angeführten) idealen Zieles oder doch für Annäherung an dasselbe waren mir vom ersten Tage an die Proben. Ich hatte auf den wichtigsten deutschen Bühnen meine eigenen Stücke in Szene gesetzt und hatte dadurch das Probewesen kennen gelernt. Ungenügend, ganz ungenügend hatte ich's gefunden auf allen deutschen Theatern, ungenügend in der Ausdehnung, ungenügend in der Beschaffenheit. Oberflächlich und mechanisch werden die Proben auf dem deutschen Theater gehalten, und dies ist ein Hauptgrund, daß unser Theater selten Genügendes leistet."

Ueber die Repertoirebildung heißt es: „Eine Theaterdirektion hat in erster Linie danach zu trachten, daß ihr Repertoire mannigfaltig sei, mannigfaltig in der Gattung: Heute Tragödie, morgen Komödie; und innerhalb dieser wechselnden Gattungen auch Abwechslung der Dichter. Dadurch wird der Anteil des Publikums lebendig, und was von besonderer Wichtigkeit, es wird frisch erhalten. Neigung zu Maniriertheit wird vermieden und die immer träge machende Hingabe an Modeformen wird unterbrochen. Das Urteil endlich wird immer wieder erweckt, und nur ein immer waches Urteil errettet die Schauspieler vor dem Schlendrian, zu welchem sie alle neigen. Niedergang entsteht immer, wenn in der Bildung des Repertoires Prinzip und Grundsatz sinniger Abwechslung fehlen. Man kann es diätetische Abwechslung nennen; die geistigen Nahrungsmittel sind eben auch Nahrungsmittel."

„Von großer Hilfe dabei ist es, wenn eine Nation Mannigfaltigkeit unter ihren Dichtern besitzt. Unser germanischer Individualismus ist da unschätzbar. Unsere tiefe Neigung, eigentümlich zu sein, hat unsere politische Staatsbildung immer erschwert, aber sie hat unserer Poesie immer genützt. Ich glaube, wir sind unter allen Völkern am reichsten in der Mannigfaltigkeit unserer Poeten. Lessing, Gellert, Klopstock, Goethe, Wieland, Schiller, Jean Paul — welch eine Grundverschiedenheit unter diesen Männern innerhalb einer Periode von 30—40 Jahren!"

Diesen Dichtern brauchte ich wohl eigentlich mit Beschränkung auf die älteren nicht erst die Komponistennamen: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Lortzing, Nikolai, Wagner, Cornelius, Götz anzufügen, um darzutun, daß wir es wirklich nicht nötig haben, stets so übereifrig dem Auslande nachzulaufen. Es brauchte nebst ausgereifter Aufführungen nur gewisser unablässig befolgter Grundsätze, vor allem statt des üblich gewordenen operettenhaften rücksichtslosen Ausschrotens eines Werkes, eines Autors, z. B. Wagners, des haushälterischen Umgehens mit dem heimischen Musikgute, um sich dessen Anziehungskraft auf lange Zeiträume zu sichern. Dazu gehört das „Durchhalten" von Stücken, die nicht sofort große Wirkung üben. Tut man dies aber an unsern Opernbühnen? Nein!

Freilich ist es, wie Laube zugibt, „nur bei solchen aussichtsreich, denen das wichtigste Lebensorgan, das eigentliche dramatische Herz nicht abgeht. Nur dann, wenn vielleicht der feinere Teil des Publikums laut oder leise für das Werk Partei ergriffen hat, wiederholt man es. Zeigt sich bei dieser Wiederholung, daß ein edler Teil des Publikums dem Stücke treu bleibt, dann versucht man Rettungsmittel, dann schont man auch die Kasse nicht und bringt nach einiger Zeit das Stück wieder, und zwar zu günstiger Zeit, und ist zufrieden auch mit sehr mäßigem Besuche. Man hofft, es werde allmählich steigende Einsicht sich ausbilden und Proselyten dafür machen. Das kann man und das tut man. Fehlt jenes Lebensorgan aber, dann retten alle sonstigen ästhetischen Vorzüge ein Stück nicht vom Tode. Und dann fallen sehr bald auch diejenigen ab, welche die schöne Sprache und diesen wie jenen schönen Zug gelobt und auf das grobe Publikum gescholten haben. Ihr abstraktes Lob erstirbt ihnen auf der Zunge, wenn sie bemerken, daß die eigentlich dramatischen Wirkungen absolut nicht eintreten."

Einen Beweis für die Möglichkeit solchen Durchsetzens gab Laube mit Sandeaus „Fräulein von Seiglière", über das er schreibt: „Trotz Kassenprotestes gab ich das Stück nicht auf, weil ich es für gut hielt und setzte jahrelang die Wiederholungen fort vor schwach besuchtem Hause. Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnäckig wieder kam, sammelte sich allmählich ein neues Publikum für dasselbe, und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgewetzt. Sehr oft gelingt das gar nicht."

Andere lieferte er mit „Makkabäer" und „Erbförster" von Otto Ludwig.

Anknüpfend an die Feststellung, daß im Jahre 1850 sage und schreibe über 30! Neustudierungen aus der älteren Literatur am Burgtheater stattfanden, kommt Laube zu folgenden, nicht genug zu beherzigenden Schlüssen:

„Die systematische Arbeit des immerwährend neuen Inszenesetzens, durch welche das historische Repertoire von Shakespeare und Lessing herab vollständig gemacht und erhalten werden sollte, hat uns unschätzbare Anregung und Ausbeute gewährt. Reicher poetischer Inhalt und Mannigfaltigkeit desselben sind eben ein Schatz, dessen Wert unbeschreiblich. Ein Stück, welches vor Jahren unfruchtbar vorübergegangen, findet plötzlich bei seiner Wiederkehr günstige Witterung, es paßt plötzlich zur Stimmung des Tages und seine früher unbeachteten Samenkörner schießen nun in Halme, Blüten und Frucht. Dadurch gerade wird das Theater so wichtig für geistige Entwicklung eines Volkes, daß es Anschauungen, Gedanken und Folgerungen in unerschöpflichem Maße auch an die große Zahl von Menschen bringt, welche sonst weder Zeit noch Gelegenheit haben für solche Anschauungen, Gedanken und Folgerungen. Wer ermißt, wie viele Genies unter diesen Menschen befruchtet werden durch ein Stück, durch eine Szene, durch ein Wort im Theater?!"

Wer wagt, diesen von hoher Warte die Zusammenhänge des Lebens überschauenden Worten zu widersprechen? Freilich, die meisten unserer heutigen Theaterleiter können sich zu solchem Standpunkte nicht erheben, kleben vielmehr ängstlich an reinen Geldsorgen. Bald soll rasch sich abnützendes Schaugepränge das Publikum anlocken, bald soll der amerikanische

Gedanke eines Theaters der Fünftausend den heißersehnten Mammon herbeizwingen. Einem, Max Reinhard, gelang vorübergehend beides, etwaigen Nachfolgern auf diesem Wege blüht nur der sichere Konkurs, wie einstmals E. Schikanedern mit seinen Ausstattungsstücken, deren Geist ja auch in der „Zauberflöte" spukt. Laube wandte sich gleichfalls gegen solchen Ungeschmack. Gelegentlich der Darstellung der Schlachtszene in „Coriolan" schreibt er: „Jeder weiß, wie mißlich alle Schlachtenpunkte sind auf der modernen Szene und vor einem modernen Publikum, welches seiner Phantasie gar nichts mehr zumuten und alles mit statistischer Genauigkeit vor sich haben will. Wir übertreiben in der äußerlichen Genauigkeit bereits ebenso, wie man zu Shakespeares Zeit in der Einfachheit übertrieben hat."

Ferner: „Der Luxus der Ausstattung ist das Lotterbett für ein gedankenloses Publikum und ist der Erbfeind keuscher poetischer Welt. Ein Theater, welches in erster Linie das Auge befriedigen will, beeinträchtigt das Ohr; das Ohr aber ist für ein gutes Theater das wichtigere Organ."

Und: „So steht's mit den großen Häusern" wettert er: „Sie ruinieren das Schauspiel. Die Geldmittel werden bis zur Erschöpfung auf die Aeußerlichkeit verwendet, für den gediegenen Inhalt bleibt dann nichts übrig und das Mißverhältnis führt zu einem mittelmäßigen Theater. Mögen die Städte bescheidene Häuser bauen, damit sie einen Sparpfennig übrig behalten für den inneren Gehalt."

Wenn man nicht schon zur Einsicht kam, wird man sie finden müssen, daß der Bau immer größerer Schauspiel- und Opernhäuser ein unsinniges Beginnen ist. Sind schon jetzt unsere Zuschauerräume tüchtig mit Freikarten „wattiert", würden jene es noch in erhöhtem Maße sein müssen, während alle Regieunkosten gewaltig ansteigen. Je mehr Publikum ein Theater auf einmal faßt, um so weniger oft wird ein Stück gegeben werden können, um so dringender wird die Sorge nach immer Neuem und Zugkräftigem werden, um so schleuderhafter werden aus Zeitmangel die Aufführungen sich gestalten. Je größer der Raum, desto größer die Schwierigkeit, ihn füllende Stimmen zu finden und desto gesteigerter noch die ohnehin schon kaum mehr erschwinglichen Honoraransprüche der Sänger und Sängerinnen. Schließlich, woher die Werke für den riesigen Rahmen nehmen? Außer Wagners und etwa Strauß' große Gesten verlangenden Musikdramen, auf die allein man aber keinen Spielplan bauen kann, sind keine da, und wenn nicht alle Zeichen trügen, wird man, des Pathos satt, wieder zur Opern- Klein- und Feinkunst zurückkehren, die in ihm natürlich rettungslos verpuffen würde. Das sind m. E. triftige Gründe genug, um von besagter Idee fürderhin endgültig abzulassen.

Mit dem Mahnworte „Ein Theaterdirektor muß sich täglich sagen: man lernt nicht aus, und jede Theorie muß immer wieder neu bei der Praxis in die Lehre gehen" wollen wir denn auch den nun als erledigt betrachteten 2. Teil unserer Aufgabe verabschieden, in dessen Verlauf wir zwar viel, sehr viel als „faul im Staate Dänemark" und gründlichst besserungsbedürftig erkennen mußten. Eine durchgreifende Aenderung in diesen Verhältnissen wird wohl ein frommer Wunsch bleiben. Zu hoffen bleibt uns nur, daß dem deutschen Theater und insbesondere der deutschen Oper baldigst wieder wenigstens ein genialer Führer erstehe, oder daß die guten Vorsätze, die, wie schon gesagt, gottlob selbst heute an manchem Hof- und Stadttheater in Erscheinung treten, sich noch kräftiger geltend machen und dadurch vorbildlich werden möchten. Dazu würde sicherlich viel beitragen, wenn die höchste Stelle an solchem Kunstinstitut, sei diese nun der Direktor, Intendant oder der Fürst in Person, in unmittelbare Fühlung mit dem Schaffenden käme und dieser nicht stets Spießruten laufen müßte durch eine Gasse einander widerstreitender und oft recht wunderlicher Anschauungen untergebener Köpfe.

3. Abschnitt: Kritik und Publikum. „Es ist leider eine nationale Gewohnheit unter uns, die Theaterkritik jungen Leuten zu überlassen, und dies ist einer der chronisch gewordenen Schäden des deutschen Theaters. Gibt es eine Kritik, die reichere Erfahrung voraussetzt, als diese? Das Drama selbst ist die schwierigste Kunstform; in ihr werden die verschiedenartigsten Lebensformen dargestellt und der Schauspieler hat vom Könige bis zum Bettler Formen, Verhältnisse, Gewohnheiten wiederzugeben, welche dem jungen Menschen teils nicht geläufig, teils ganz unbekannt sind. Was für Folgen kann dies Mißverhältnis haben? Man strotzt daher von dramaturgischen Gemeinplätzen, die man sich aus den vorhandenen Hilfsmitteln unserer Literatur zusammenliest, und strotzt von sicheren Rezepten für jede Gattung von Stücken, wie dies der Fall zu sein pflegt bei Aerzten, die nicht mit eigenen Augen sehen und unterscheiden können. Dann kümmert man sich vorzugsweise um einige Hauptdarsteller. Dieser Sinn für dramatische Matadore hat den dramatischen Sinn in Deutschland tief beeinträchtigt. Der Geschmack an Virtuositäten hat den Geschmack am künstlerischen Ganzen verkümmert; und doch ist gerade dieses die Seele des Dramas."

Wenn nun auch die hier von Laube gerügte Unsitte, jungen, unerfahrenen Leuten die Theaterkritik anzuvertrauen, in unseren Tagen abgenommen haben mag, so ist doch das Wirken der Kritik nicht ersprießlicher geworden, denn der Mehrzahl der heutigen berufsmäßigen Urteiler ist ein Drama oder eine Oper nur die Gelegenheit, im Feuilleton ihren Witz, ihr vermeintliches Besserwissen daran aufzuzeigen, nur der Vorwand, ihr Licht leuchten zu lassen. Liegt einmal eine Arbeit fertig vor, ist es freilich nicht schwer, selbst an Meisterwerken da oder dort kleine Schönheitsfehler zu entdecken, aber wenn die Herren Nörgler von Profession selbst einmal vor die Aufgabe gestellt würden, etwas Derartiges von Grund auf aufzubauen, stünden die meisten sicherlich hilflos da. Nur wer sich selbst im Dramatischen versucht, hat einen Maßstab für dessen Schwierigkeiten, weiß die darauf verwandte Mühe und dementsprechend auch das vorhandene Gut zu würdigen und wird daher nicht — wie zuweilen geschieht — die Produkte monate-, ja jahrelangen Schaffens mit ein paar abschätzigen Bemerkungen abtun. Andererseits hängt sich die Kritik nur zu leicht krampfhaft an die Rockschöße irgendeiner Berühmtheit und dreht und wendet ein mitunter vorkommendes matteres Werk derselben (schläft doch sogar Homer manchmal!) so lange hin und her, bringt verstandesmäßig wider das eigene anfänglich richtige Gefühl daran so viel zu entschuldigen und beschönigen vor, daß der Verfasser zum Schlusse selbst glaubt, schwarz sei weiß. Blindgläubiges Verhimmeln wie blindwütiges Verdammen ist für Publikum wie Künstler gleich wertlos und auf die Dauer unhaltbar; die fieberhafte moderne Gedankenarbeit stellt verhältnismäßig bald den zutreffenden Richtspruch her.

Wohl wirkt der üble Zwang der Tagesschriftstellerei, den Lesern schon zum Morgenkaffee ein fertiges Urteil über die Theaterneuheit vom Abend vorher auftischen zu müssen, bedeutend dazu mit, die Kritik auf diesem Felde so wenig fruchtbar erscheinen zu lassen, ein Zwang übrigens, dem man sich in Kunstsachen nicht so willenlos zu unterwerfen brauchte. Es wäre im Gegenteile sogar sehr heilsam, der gedankenlosen Bequemlichkeit der Leute weniger nachzugeben und sie zwei, drei Tage hindurch mit sich selbst darüber ins reine kommen zu lassen, ob und warum ihnen ein Stück gefallen hat oder nicht. Oder es müßte von seiten der Direktionen grundsätzlich, und bei Opern doppelt nötig, dem Kritiker der Zutritt zur Generalprobe gewährt werden, auf daß er in der Lage sei, seine Eindrücke zu vertiefen, bezw. seinen ersten nochmals zu überprüfen, denn wer hat es nicht schon an sich selbst erfahren, daß er von Stimmungen abhängig ist, daß ihn heute etwas kalt läßt, was ihn morgen oder übermorgen schon immer stärker in seinen Bann zieht und umgekehrt. Schulung und ein gewisser Instinkt werden gewiß häufig sofort das Rechte treffen, aber auch sie lassen — namentlich noch gänzlich Ungewohntem gegenüber — oft genug im Stich, wofür die zahlreichen Beispiele nie aussterben. Auch die infolge der fast allabendlich sich wiederholenden Eindrücke notwendig eintretende Empfindungsstumpfheit ist dabei nicht zu vergessen. Der Kunstberichterstatter für eine Fachzeitschrift ist in dieser

Hinsicht bedeutend günstiger gestellt, denn ihm verbleiben doch meist ein bis zwei Wochen Zeit, um sich über Wert oder Unwert einer Neuerscheinung klar zu werden und seine Meinung zu Papier zu bringen, weshalb auch von dieser Seite am ehesten eine Wiedergeburt der Kritik in nach Lessings Muster auch aufbauendem und nicht bloß zerstörendem Sinne zu verhoffen steht.

„Es ist der schlimmste Fehler des deutschen Theaterwesens, daß es immer und überall durch extreme Aeußerungen hin und her geschleudert wird, durch extreme Lobpreisung, wenn der weg- und mittellose Idealismus nur einen Fußsteig, nur die Kraft eines Fingers erspäht; durch extreme Forderung und Geringschätzung, wenn Brauchbares geboten wird und eine organische, aber langsame Entwicklung in Aussicht steht."

„Den Franzosen sind wir an allgemeiner und gründlicher Bildung überlegen, und doch sind die Franzosen ihren Künsten und insbesondere dem Theater gegenüber viel nachsichtiger, wohlwollender und deshalb viel förderſamer als wir. Warum? Weil sie jede förmliche Fähigkeit schätzen, wohl auch überschätzen; weil sie die Form überhaupt so hoch achten. Für unsern Sinn gehen sie darin zu weit; es täte uns aber doch recht gut, wenn wir über die Wichtigkeit des Inhaltes die der Erscheinung dieses Inhaltes, will sagen die Wichtigkeit der Form nicht so hochmütig hintansetzten! Dieser rohe Hochmut hat die Entwicklung unserer Kunst immer beeinträchtigt, hat unserer dramatischen Kunst nur zu oft Talente entzogen, deren gedeihliche Ausbildung gleich auf den ersten Stufen abgeschreckt worden ist, hat uns Theater zerstört, die auf richtigem Wege waren und, weil sie auf richtigem Wege waren, nicht mit bestechenden Großtaten beginnen konnten."

„Bei einer gewissen Halbbildung (des Publikums), welche den hohen Autoritäten nachläuft und sich mit hohem Namen deckt, um selbst dadurch hochgewachsen zu erscheinen, gilt der Weg zum Ziele nichts. Ja, selbst bei jenen Strebsamen gilt er nichts, welche ehrlich nach Bildung trachten, welche aber von geringem künstlerischen Naturell sind. Wo dieses überschrien wird von einer bloß theoretischen Schulbildung, da wird das Ideale unförmig und gerät in unklare Uebertreibung. Diese aber ist jeder organischen Entwicklung nachteilig; sie zerstört hochmütig die notwendigen Mittel und Wege und gelangt im Theaterleben immer wieder zu einem schlechten Theater. Sie will den Bau von oben angefangen sehen."

Hier durch streng sachliche Belehrung und unauffällige Lenkung der Theaterbesucher aufklärend und bessernd einzugreifen, wäre eine bedeutsame und höchst verdienstliche Aufgabe für die höherstrebenden und ernster gestimmten unter den Tageskritikern, die dank des ihnen zu Gebote stehenden weitreichenden Mitteilungsorgans hauptsächlich dazu berufen wären. Dazu böte sich ihnen außer in den dementsprechend zu vertiefenden Besprechungen konkreter Anlässe die Möglichkeit durch häufiger als bisher zwanglos erscheinende Aufsätze literar-, musik-, theatergeschichtlichen und dramaturgischen Inhaltes unter dem Strich, an sonstiger Stelle oder in Beilagen, was freilich erst eine Wandlung in den Anschauungen der überwiegenden Zahl der Zeitungsherausgeber bedingt, denen die Theater- und Kunstrubrik, wie sich vor noch nicht langem Prof. Ferd. Scherber glücklich ausdrückte, nicht mehr ist als eine hübsche Kravatte im übrigen nüchternen Grau ihrer aus dem übermäßig breitgetretenen politischen, dem kommerziellen Teil und dem Stadtklatsch sich zusammensetzenden Uniform. Sie dürften für die Vermehrung der den Künsten überhaupt eingeräumten Spalten des Dankes nicht nur der Schaffenden, sondern auch eines gemach zum Vorschein kommenden immer zahlreicheren Leserkreises gewiß sein, denn noch sind, trotz alles Materialismus, die idealer veranlagten Naturen nicht gänzlich ausgestorben. Sie verkriechen sich nur bei Ungunst der Zeit in sich, kommen aber hervor, sobald ihnen irgendwo ein Sammelpunkt aufgetan wird, wie schon Laube nach erst einige Monate währender Theaterführung in Leipzig von einem dortigen Einwohner versichert wurde: „Die reichlich vorhandenen besseren Elemente im Publikum haben sich allmählich zusammengefunden. Ein gleichmäßiger Schritt und Ton auf der Bühne hat das Zutrauen geweckt: eine volle Absicht streng eingehalten zu sehen. Das interessiert alle Besseren und sie sammeln sich um das, was aussieht wie ein Mittelpunkt. Indem sie sich aber sammeln, werden sie maßgebend im Theater, und so entsteht ein solides Publikum."

Vieles könnte von einer begabten und mit reinen Händen gewissenhaft geübten Kritik erreicht werden. Eine anspruchsvollere Zuhörerschaft, die weiß, was sie will, erzwingt sich mit der Zeit das wieder höhere Theater und dieses seinerseits wird auf neue, immer breitere Volksschichten günstig einwirken. Schillers Wort von der Schaubühne als moralische Anstalt ist durchaus kein bloßes Traumgebilde, es ist, wie der Schrittmacher unserer bisherigen Darlegungen zweifelsfrei bewiesen hat, wenigstens bis zu einem gewissen Grade zu verwirklichen. Und welchem Volke und welchem Geschlechte stünde es mehr an, sich, ist erst der Friede wieder eingekehrt, darum zu bemühen als uns heutigen Deutschen, die wir aus der schon nahe gewesenen Gefahr, an Herz und Verstand zu verflachen, zwar etwas unsanft, darum aber hoffentlich um so nachhaltiger wieder erweckt wurden zum Bewußtsein der großen, in uns ruhenden sittlichen wie geistigen Kräfte. Die Quellen des nationalen Selbstgefühls, die vor dem Kriege nur spärlich mehr sickerten, haben durch ihn in mannigfaltigster Form starken Zufluß erhalten, am bisher sichtbarsten vielleicht in der Sprachreinigungsbewegung. Zu sorgen, daß derselbe nicht nachlasse, vielmehr sich noch verstärke, sei unsere nächste und wichtigste Pflicht. Wie dies im so überaus verwickelten Theaterfache zu bewerkstelligen, darüber Aufschluß zu geben und einige Handhaben zu bieten, sollte Vorstehendes dienen.

Nur ein paar Aeußerungen Laubes als letzte Lese mögen es noch vervollständigen.

„Der gefährlichste Feind für eine Gesellschaft wie für ein Theater ist Eintönigkeit. Sie ist die Mutter der Langeweile."

„Ohne zwingende Einheit im Gange der Handlung fesselt man kein Publikum, man mag noch so viel Reize aufbieten im Inhalte des Stückes, ja im Zauber einzelner Szenen."

„Nichts ist nachteiliger beim Theater als Ueberbildung und Ueberfeinerung des Publikums."

„Wenn von Reform oder Belebung des Theaters die Rede sein soll, so sind doch moderne Stücke die Hauptsache, welche Vorgänge und Interessen der Gegenwart darstellen. Die versteht jedermann, daran nimmt jedermann ohne weiteres Anteil, dadurch also entsteht von selbst Leben und Bewegung. Und solange es an diesem Leben, an dieser Bewegung fehlt, so lange ist das Theater nicht der Faktor, welcher es sein soll und sein kann."

„Wehe dem heutigen dramatischen Schriftsteller, der nicht den Mut hat, etwas Eigenes zu wollen, etwas anderes zu wollen, als das zehnfach verschiedene Urteil eines in Wandlungen begriffenen Publikums, als die hundertfach verschieden fordernde Kritik zu wollen scheint; wehe vollends demjenigen, der sich von manieriert gewordenen Hauptstädten Gesetze vorschreiben ließe. Die Spaltungen und Widersprüche auf der einen, die Kaprizen auf der anderen Seite sind nur ein sicheres Zeichen, wie groß das Bedürfnis neuer Wege ist. Nicht das Publikum, nicht die Kritik erfindet die neuen Wege. Sie sagen nur nein, nur ja. Der Autor muß erfinden. Jenes Nein und Ja sind ihm Fingerzeige, nicht aber Gesetze. Das Drama ist unmittelbare Schlacht. Es besteht nur durch immerwährende Eroberung, der Dramatiker muß den Mut der Anmaßung haben, und wenn er ihn nicht hat, muß er ihn suchen. Was er bringt, will und soll unmittelbare Gegenwart werden: diese ist nicht zu gewinnen durch bloße Befolgung von Regeln, die gestern das Leben trafen, sondern nur durch immer neues Leben innerhalb alter Regeln. Die Kritik hat die Regeln, das Publikum das Leben, der Autor muß beides in sich vereinigen zu einer unerhört neuen Gestalt. Nur dann wird er schöpferisch. Man kann diese neue Gestalt verwerfen, der selbständige Hauch aber, welchen sie mit sich gebracht, wird dennoch befruchten und weiter zeugen. Der Autor wird mit

seiner Niederlage einflußreicher und lobenswerter sein als der Verfasser nach Rezepten, der nicht siegt und nicht fällt. Wer auf dem Theater keine Niederlage wagen und erleiden kann, wird es auch nicht fortbewegen."

„Selbst der mittelmäßig Gebildete hat eine Ahnung davon, daß gute Nachahmung weniger bedeute als neue Schaffung."

Und über den Charakterunterschied zwischen nord- und süddeutschem Publikum:

„In Norddeutschland ist das Hindernis von seiten des Publikums einem neuen Stücke gegenüber, welches nicht die geläufige theatralische Form für sich hat, wohl aber den Stempel literarischer Bedeutung, ein geringeres, als in Süddeutschland. Im letzteren waltet der künstlerische Instinkt vor, der sogleich das Haupt schüttelt bei einer mangelhaften Form. Im norddeutschen Publikum waltet die Bildung vor, sie hält stand in der Teilnahme, sobald geistige Kraft ersichtlich wird in der mangelhaften Form. Solche Experimente sind daher hier eher zu wagen als dort."

Wir sind am Ende. O, dürfte man hoffen, daß all das Obige nicht ganz in den Wind geredet wäre, ebensowenig als die folgenden Schlußworte Laubes, die das Wesen aller Bühnenkunst und deren Verhältnis zum Publikum in wenige Sätze zusammenfaßt und mit denen ich meine mir bisher gefolgten geduldigen Leser nunmehr dankbar entlassen will: „Glaube man nicht, daß solch eine bescheidene, grundsätzliche Pflege des Schauspiels von geringer Bedeutung sei! Die Wirkung eines Kunstwerkes ist tief, ist stark; die immer wiederkehrende Wirkung, wie sie ein grundsätzlich gepflegtes Schauspiel bieten kann, ist ein bildender Segen für jede Stadt. Die Maßstäbe von jedermann bis zum kleinen Handwerker hinab erhöhen sich, veredeln sich. Und die Strahlung nach außen wird sehr wichtig. Ein grundsätzlich gepflegtes Schauspiel macht auch die mittlere Stadt zu einer Hauptstadt. Bürgermeister und Rat solcher Städte mögen das wohl bedenken und mögen Akt nehmen von den Erfahrungen, welche ich in diesen Skizzen angedeutet habe."

Miszellen zur Musikgeschichte.

Von Dr. Friedrich Behn, Direktorial-Assistent und Privatdozent.

VI. Antike Orchester.

Konnte das Altertum mit seinen doch immerhin noch unentwickelten Musikinstrumenten auch niemals die Fa benglut eines modernen Orchesters erreichen, so zeigt sich doch bei allen antiken Völkern schon früh das Bestreben, die Klangfarben der Einzelinstrumente im Zusammenspiel zu mischen, und es ist außerordentlich fesselnd zu verfolgen, welche Instrumente die verschiedenen Völker und Zeiten zu Orchestern vereinigt haben. Die Doppelbesetzungen von gleichen oder ganz nah verwandten Instrumenten scheiden hierbei aus, sie sind in einer besonderen Studie dieser Reihe bereits für sich behandelt, da sie spezielle musikgeschichtliche Probleme berühren.

Gewisse Zusammensetzungen, die noch ganz unentwickeltes orchestrales Empfinden bekunden, wie die Angliederung eines Schallbleches an Saiten- oder Blasmusik, sind im ganzen Verlaufe des Altertums stereotyp, das Lärm- und Rhythmusgerät spielt eine um so größere Rolle, je näher die Musik noch dem Urzustande steht. So finden wir die Schallplatten zusammen mit zwei Hörnern auf einem bronzezeitlichen Felsrelief aus Schweden, mit zwei Harfen auf der ältesten Musikdarstellung, einem sumerischen Tongefäß aus Mesopotamien, mit Harfe und Leier auf einem elamitischen Felsrelief der Chammurabizeit und mit einer Leier allein auf einem babylonischen Tonziegel der gleichen Periode.

In der Glanzepoche des assyrischen Reiches ist das Orchester bereits voll ausgebaut und bei den organisatorischen Anlagen dieses künstlerisch so hoch begabten Volkes ist seine Zusammensetzung schwerlich der Willkür überlassen gewesen. Die Denkmäler sind allerdings leider großenteils unvollständig erhalten, so daß wir vorläufig nicht in der Lage sind, die künstlerischen Grundsätze im Aufbau des assyrischen Orchesters klar zu erkennen. Ein „großes Orchester" zieht dem König Sardanapal aus den Toren des eroberten Susa mit klingendem Spiel und im Tanzschritt entgegen (denn der Tanz ist im gesamten Altertum mit der Musik noch engstens verbunden), es ist besetzt mit 7 großen Harfen, einer kleinen Vertikalharfe, 2 Paar Flöten und einer Trommel und dient dem Gesang der Volksmenge als Begleitung.

Bei den Assyrern ist auch die Kammermusik im Quartettspiel bereits in Gebrauch, auf einem Relief sind 2 Kitharen verschiedenen Typs, 1 Tamburin und 1 Paar Becken vereinigt. Die Hauskapelle, die den Großkönig unterhält, während er mit seiner Gemahlin im Garten tafelt (abgebildet zu Skizze 4), ist leider unvollständig erhalten mit 1 großen Harfe und 1 Trommel, das war sicherlich nur ein kleiner Teil des Ganzen. Feierlich ernst ist das Orchester bei einem Opfer abgestimmt, 1 Harfe, 1 Kithara und 1 Paar Doppelflöten.

Die Musikgeschichte der alten Aegypter fällt scharf in zwei Perioden auseinander. Das „Alte Reich" zeigt ganz strenge, archaische Züge, nur Männer üben die hohe Kunst aus. Die Zahl der Instrumente ist noch ungemein gering und das Orchester dieser Zeit besteht deshalb nur aus Harfen und Flöten. Im „Neuen Reich", besonders zur Zeit des kunstliebenden „Ketzerkönigs" Amenophis IV. bricht eine mächtige Welle von Kunst und Kultur aus dem Osten nach Aegypten herein und mit ihr zahllose neue Musikgeräte, die sich bald im Nillande einbürgern. Der ganze Charakter der ägyptischen Musik ist von Grund auf verändert, sie ist ein ausgesprochener Luxusartikel geworden, nicht mehr wie bisher ein reiner Kult- und Kulturfaktor. Die Ausübung der Kunst liegt nun vorwiegend in den Händen der Frauen, die zugleich Tänzerinnen sind. Nur in der Volksmusik, etwa bei den blinden Musikanten, finden sich noch die alten Gebräuche, Duett von Harfe und Flöte, und die alten Instrumentenformen. Sonst begegnen große und kleine Orchestergruppen in allen denkbaren Zusammenstellungen, auch solche, die ausschließlich aus Lärmgeräten bestehen, wo also vor lauter Rhythmus jede Melodie einfach verschwunden ist.

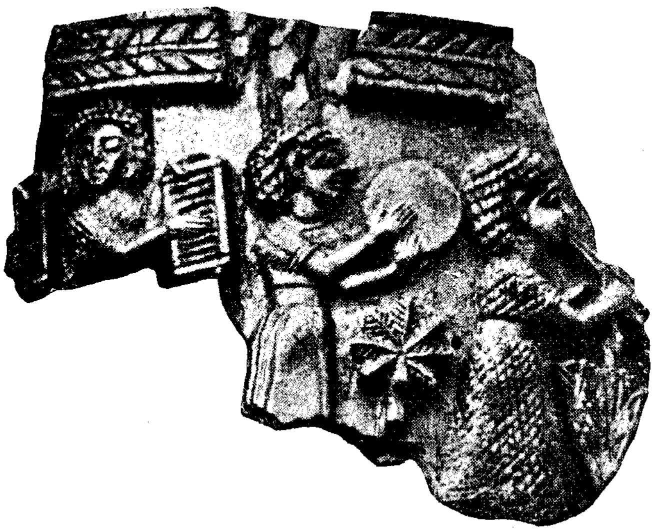
Amenophis IV. ist auch der geistige Vater des Doppelorchesters. An seinem Hofe in Tell el Amarna wurde selbst für ägyptische Verhältnisse ausnehmend viel musiziert, gewiß infolge persönlicher musikalischer Neigungen des Monarchen. Die Musiker wohnten in besonderen Gebäuden, die mehrfach in den Reliefs der Zeit dargestellt sind. Im Innern der Zimmer hängen an den Wänden all die zahlreichen verwendeten Musikinstrumente, im Vorhofe üben die Musiker eifrig. Diese Hofkapellen bestehen teils aus Einheimischen, teils aus Fremden, der Kleidung nach Vorderasiaten (Stufenrock und lange Zöpfe). Die instrumentale Zusammensetzung ist bei beiden Arten durchweg die gleiche, da die vorderasiatischen Instrumente sich schon vollkommen eingebürgert hatten, die Unterschiede der beiden Kapellen müssen also im Repertoire bestanden haben und die Ausländer trugen wohl ihre eigene nationale Musik vor. Nur ein einziges Instrument finden wir bei diesen Fremden, das den Aegyptern fehlt, eine Kithara, die zum vierhändigen Spiel auf ein Postament gestellt wird, doch ist diese Abweichung rein technisch und die Belege für diese Sonderform sind äußerst selten.

Die Vorliebe für Orchestermusik läßt sich in Aegypten auch in der Periode der saïtischen Herrscher verfolgen, sie erlischt in alexandrinischer Zeit, als die sieghafte Weltkultur des Hellenismus auch das Nilland in ihre Grenzen einbezieht.

Interessant ist das phoinikische Orchester, das auf drei verschiedenen Darstellungen völlig gleich erscheint und stets aus 1 Flöte, einem Saiteninstrument und 1 Tamburin besteht (Abbildung). Das war also ganz zweifellos die allgemein gebräuchliche und von den Phoinikern bevorzugte

Klangmischung, und genau die gleiche Kombination hat noch die mittelalterlich orientalische Musik, wie noch im 14. Jahrhundert nach Chr. die persischen Bildwerke beweisen.

Für die Orchesterbildungen bei den übrigen vorderasiatischen Völkern sind unsere Quellen bedauerlich unergiebig. Bei den Hittitern finden wir einmal die merkwürdige Ver-



Das phoinikische Orchester.

bindung von Laute und Trompete, bei den Aramäern zwei Leierinstrumente verschiedener Art und das doppelt besetzte Tamburin, aber wohl nur als Rest eines größeren Orchesters.

Ergiebiger ist das Material wieder für die Sassaniden. Hier finden wir auch die von der heutigen Militärmusik her vertraute Verbindung von Trommel und Pfeife, und zwar in einem Orchster, dessen Künstler Tiere (Affen) sind. Das Märchenmotiv der musizierenden Tiere, das in Aegypten schon in prähistorischer Zeit begegnet, verdient einmal eine sorgfältige Durchforschung. Bei einem Hofkonzert gelegentlich einer Jagd des Königs sind dem Sängerchor zwei Trompeten und eine Pauke als Unterstützung beigegeben. Eine besonders reiche Besetzung enthält eine Silberkanne, nämlich Harfe, Laute, Schalmei, Pauke und Mundorgel (Cheng) ostasiatischen Typs.

Ein Rätsel ist der schroffe Gegensatz zwischen der sonst so hohen künstlerischen Begabung der Griechen und ihrer ganz geringen musikalischen Veranlagung. Daß hier der Orchestersinn sich nicht entwickeln konnte, ist klar. Die Tünche-schicht der römischen Kultur ist griechisches Lehngut, das Bild ist hier also das gleiche wie in Griechenland. Daneben stand Rom jedoch den musikalischen Beeinflussungen durch das hochmusikalische Nachbarvolk der Etrusker offen, so wurde der große Bedarf an kultlicher Flötenmusik von dort aus gedeckt. Auch in der Armeemusik sind die Römer völlig von den Etruskern abhängig, wie der Verfasser vor mehreren Jahren in einer Sonderarbeit über die Musik des römischen Heeres (in der „Mainzer Zeitschrift“ Band VII) nachgewiesen hat. Die Etrusker stellen nun gern den Lituus, die kleine gerade Trompete, mit dem Cornu, dem großen kreisförmig gewundenen Horn zusammen, die in Oktavintervall stimmten, wie in der früheren Studie über antike Doppelbesetzungen ausgeführt wurde. Bei den Römern finden wir den Lituus meist allein, doch tritt bei bestimmten Gelegenheiten zu dem Cornu die Tuba, die lange gerade Trompete. Die römische Militärmusik unterscheidet sich von der unsrigen grundlegend dadurch, daß sie fast ausschließlich nur dem Signaldienst zu dienen hatte und nicht zur Marsch- oder gar Kunstmusik verwendet wurde.

Nicht einem künstlerischen Gedanken, sondern lediglich dem barbarischen Bedürfnis nach Entwicklung einer möglichst großen Tonstärke entspringen die Zusammenstellungen von Horn oder Trompete mit der Orgel, wie sie im römischen Zirkus mehrfach nachweisbar sind. Ein Bild von ganz amerikanischem Snobismus sind die Massenorchester der späteren römischen Kaiserzeit, Carinus berichtet von einem solchen aus 100 Trompeten, 100 Dudelsäcken und 200 Flöten.

Sehr zahlreich sind die Orchesterbilder, die uns in den frühmittelalterlichen Psalterhandschriften entgegentreten, doch sind diese Zusammenstellungen mit größter Vorsicht zu benutzen, da die gesamte Psalterillustration dieser Zeit mehr unter dem Einfluß der althebräischen Psalmendichtung steht als ein getreues Abbild der mittelalterlichen Musik gibt. Wir haben von größeren Instrumentengruppen folgende: Harfe, Laute, Gabelbecken, Fußklapper (karolingischer Elfenbeindeckel); Harfe, Laute, Kithara, Pauke (Utrechter Psalter um 860 nach Chr.); Harfe, Kithara, Gabelbecken (Psalter Karls des Kahlen); Harfe, Chrotta, Horn, Lituus, Panspfeife, Gabelbecken (Bibel Karls des Kahlen); Monochord, Psalterium, Streichchrotta (Berliner Psalter des 10. Jahrhunderts); Standharfe, Kithara, Laute, Orgel, Tympanon (Psalter von Ivrea aus dem 10. Jahrhundert); Harfe, Fiedel, Tuba, Horn (angelsächsischer Psalter aus dem 10. Jahrhundert). Es liegt im Grundcharakter der „karolingischen Renaissance“, daß hier neben wirklichen Instrumenten jener Zeit, die für uns teilweise von allergrößtem Werte sind, auch eine ganze Reihe von solchen stehen, die nur aus den bildlichen Vorlagen des Künstlers stammen. Daraus ergibt sich der Wert dieser Psalterbilder, die uns also auf keinen Fall eine gesicherte Vorstellung vom karolingischen Orchester vermitteln können.

„Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker.“

Von Heinrich v. Opieński.

In der internationalen Musikwissenschaft bleibt die polnische Forschung keineswegs zurück; besonders die Gründung der Lehrstühle für Musikwissenschaft auf den Universitäten zu Krakau und zu Lemberg trug für das Studium der Geschichte der polnischen Musik viel bei. Der Name von Frl. Dr. Simon ist seit ein paar Jahren so gut in Polen wie in Deutschland, Frankreich und England den Musikologen wohlbekannt; die im Titel genannte Arbeit, die sie als Inauguraldissertation (Zürich) veröffentlicht hat, ist die Frucht langjähriger Nachforschungen und Studien und muß als äußerst wichtiger, urkundlicher Beitrag für die Geschichte sowohl der polnischen wie der deutschen Musik betrachtet werden.

Das Hauptziel ihrer Arbeit scheint vor allem das Aufsuchen und das Zusammenstellen der Beweise für das „ununterbrochene Fortbestehen einer polnischen musikalischen Beeinflussung auf deutschem Boden“ gewesen zu sein. Dem künftigen Forscher bleibt noch die dankbare Aufgabe übrig, gewisse historische und musikästhetische Schlüsse aus diesem äußerst reichen Material zu ziehen. Fräulein Simon hatte in ihrer Arbeit fast keine Vorgänger; dank der methodischen Arbeit und der Aufopferung für die Sache hat sie das zum Studium unentbehrliche Material sowohl in den theoretischen Werken wie in den zahlreichen Kompositionen der Vergangenheit reichlich zu finden gewußt. Die Dissertation, der ein 67 Seiten starker Notenanhang folgt, zerfällt in zwei Hauptkapitel; in dem ersten findet der Leser eine Zusammenstellung der überlieferten Nachrichten und zum größten Teil Zitate daraus, in dem zweiten, der in zwei Teile zerfällt, wird zuerst die kurze Uebersicht und die Charakteristik der polnischen Volksmusik, die als „Hauptträger der polnischen Beeinflussung zu gelten hat“, gegeben, und im zweiten kommt die entsprechende deutsche praktische Musik zur Behandlung. Die ersten urkundlichen Nachrichten über die polnische Musik in Deutschland datieren, nach Frl. Simons Angaben, vom 16. Jahrhundert. In Martin Agricolas „Musica instrumentalis deudsch“

(1528) finden wir eine Beschreibung von „polischen" Geigen, deren Ton, wie die Verfasserin nachweist, „scheint Agricolas volle Anerkennung gefunden zu haben". Im allgemeinen sind im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts die polnischen Geiger in Deutschland sehr geschätzt und gesucht. Auch die alte polnische Sackpfeife: Duda event. Dudey ist wohl in Deutschland bekannt und bei Prätorius beschrieben. Es ist in einer kurzen Besprechung ganz unmöglich, alle von Frl. Simon angegebenen Quellen, die von den gegenseitigen Verhältnissen und Einflüssen der deutschen und polnischen Musik Zeugnis bringen, zu zitieren. Das Ende des 16. und der Anfang des 17. Jahrhunderts zeichnet sich besonders aus durch das Aufblühen der polnischen Tänze[1] in den deutschen Lautentabulaturen. Die genauere Behandlung der polnischen Musik in der deutschen theoretischen Literatur beginnt erst im 18. Jahrhundert. In den Werken von Telemann, Mattheson, Mizler, Scheibe, Riepel, Marpurg, Kirnberger wird viel über den „polnischen Styl" und besonders über die „Polonoise" geschrieben. Manche Details sind belehrend und müßten bei der endgültigen Feststellung der Polonaise-Entstehungsgeschichte vielfach berücksichtigt werden. Es wäre nicht ohne Interesse zu erfahren, daß noch bei Mattheson und bei Mizler die „Polonoisen" als Tänze in „gerader und ungerader Tactmaasse" besprochen werden; diese Erscheinung möchte ich nicht als durchwegs „falsch", wie Frl. Simon will, betrachten. Ich möchte lieber annehmen, daß um diese Zeit, also am Anfange des 18. Jahrhunderts, der alte polnische Marschtanz, als welchen man, choreographisch genommen, die „Polonoise" betrachten muß, vielleicht noch nicht endgültig ihre 3/4taktige Form bekommen hat und daß die Tradition der alten polnischen Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts, die ausschließlich in geradem Takt waren, noch lebendig genug war, um solche Begriffe wie die 4/4-Polonaise gelten zu lassen. Von vielen mehr oder weniger beachtenswerten Auseinandersetzungen der deutschen Theoretiker über die Polonaise, die in den meisten Fällen nur als Beitrag für die retrospektive Aesthetik dienen können, verdient manches herausgehoben zu werden. Auf der 52. Seite zitiert z. B. Frl. Simon die folgende Anmerkung Marpurgs: „In acht und vierzig Secunden, oder in einer Minute weniger zwölf Secunden, muß ein pollnischer Tanz von sechzehn Tacten völlig zu Ende seyn." Diese äußerst genaue Tempoangabe einer Polonaise — wenn auch in etwas zopfiger Weise ausgedrückt — sollte heutzutage nicht unbeachtet gelassen werden. Besonders ist von den vielen modernen Klaviervirtuosen, die z. B. die Chopinschen Polonaisen mit einer dahinjagenden Hast gut zu spielen meinen, die Vorschrift Marpurgs ernst in acht zu nehmen. Das eigentliche Tempo der A dur-Polonaise von Chopin entspricht gänzlich der Marpurgschen Sekundenzahl. Charakteristisch und belehrend ist der Schluß seiner Anmerkungen: „Eine Polonoise von zwanzig Tacten ordentlich wiederholt, trägt vollkommen eine Minute aus. Selten wird ein Pohle die Bewegung langsamer verlangen, er müßte denn Alters wegen darzu genöthigt werden." Es könnte ja also vom langsameren, aber keineswegs vom rascheren Tempo die Rede sein! —

Nicht weniger interessant ist die Meinung der alten Theoretiker über die sehr zahlreich in der deutschen Musikliteratur des 18. Jahrhunderts zum Vorschein kommenden sogenannten „Deutschen Polonoisen". Der Unterschied zwischen den beiden Gattungen wurde durch Kirnberger besonders scharf ausgedrückt: „Die deutschen Polonoisen sind von den wahren Polonoisen eben so unterschieden, wie der Todtengräber von dem Priester, obgleich beyde schwarz gekleidet sind." Auch andere Theoretiker betonen scharf die Inferiorität der deutschen Gattung der Polonaise, was deutlich genug gegen die Theorie spricht, die heutzutage manche Anhänger hat, vielmehr hatte, daß die eigentliche Polonaiseform, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts (also die Oginskischen Polonaisen) zum Vorschein kommt, ihre Ausbildung der deutschen Polonaise verdankt. Der polnischen Volksmusik ist das zweite Kapitel der Dissertation gewidmet. Hier ist dem fremden Leser sehr viel Neues über diesen Stoff gesagt worden, und die charakteristischen Elemente der polnischen Volksrhythmik und Melodik sind bündig, aber klar genug dargestellt. Nach dieser Darstellung, die in vielen Beispielen aus der überreichen polnischen Volksmusiksammlung von Oskar Kolberg (etwa 10 000 Melodien) ihre Begründung findet, konnte die Verfasserin in dem zweiten Teil dieses Kapitels die rhythmischen und melodischen Elemente der polnischen Musik in der deutschen und überhaupt in der fremden (französischen: Couperie, Rameau) Kunst nachweisen. Die chronologische Durchschau der fremden Werke mit mehr oder weniger ausgesprochenem polnischen Charakter, von Hans Newsidlers „Polnisch Tantz" (1540) an angefangen, wurde durch einen Notenanhang aufs beste dokumentiert. Den früher durch Frl. Simon entdeckten und bearbeiteten Lautentänzen von Löffelholz, Normizer usw. folgt die äußerst interessante Reihe von Beispielen der deutsch-polnischen Musik aus dem 18. Jahrhundert. So finden wir unter anderen ein Bruchstück aus dem „Polnischen Pracher", einer musikalischen Satire auf den polnischen Musikstil des Danziger Komponisten Valentin Meders; dann J. H. Schmelzers „Polnische Sackpfeifen". Das Wertvollste vielleicht — aus den unbekannten Tonstücken —, was Frl. Simon in dem Notenanhang gegeben hat, sind die durch sie wieder an den Tag berufenen „Polnische Sonaten" (für zwei Violinen und Basso continuo) von Georg Phil. Telemann. Diese zwei Werke des seinerzeit recht angesehenen und berühmten Komponisten bilden interessante Beispiele des polnischen Stiles auf dem deutschen Boden und haben dabei ihren künstlerischen Wert. Die „Basse continue" der beiden „Sonates Polonoises" ist von Frl. Simon stilvoll und mit künstlerischem Geschmack ausgearbeitet worden. Die Sonaten von Telemann können mit Erfolg ihren Platz in den historischen Konzerten finden; die Klänge einer echt polnischen Mazurka beleben ab und zu das klassische Gewebe der Sonaten.

Nicht nur für die Forscher, die sich mit der Geschichte der polnischen Musik interessieren, ist die Arbeit von Frl. Simon unentbehrlich; auch die internationale Musikwissenschaft kann der Verfasserin die volle Anerkennung für diesen wichtigen Beitrag zur allgemeinen Musikgeschichte aussprechen.

[1] Auf der 39. Seite ist ein kleiner Namensfehler zu korrigieren: die polnische Chronik, die über Gebrauch der Volta an dem Hofe des Königs Henri de Valois spricht, wurde nicht von Orzechowski, sondern von Orzelski geschrieben.

Der Geiger Arcangelo Corelli.[1]

Von Dr. Nelly Diem (Berlin-Schöneberg).

Obwohl Corelli öfters der „Vater des Geigenspiels" genannt wird, sei es mir gestattet, mit ein paar Worten auf die Vor-Corellische Zeit zurückzugreifen. Denn Corelli ist nicht etwa der erste Komponist, der die Violine als Soloinstrument verwendet, wohl aber der erste epochemachende Meister.

Der bekannte Bologneser Musikgelehrte Torchi nennt in einem Aufsatze in der Rivista musicale[2] wenigstens 150 Namen aus der Zeit vor Corelli, ohne etwa den Anspruch auf Vollständigkeit machen zu wollen.

Schon Giovanni Gabrieli (1557—1612) schrieb eine Sonate für drei Violinen, wobei er jedoch, was die Technik betrifft, nicht über die I. Lage hinausgeht.

Die älteste Solovioline-Sonate (d. h. für Violine mit begleitendem Baß) finden wir in den „Affetti musicali" des

[1] Die Verdienste Corellis als Orchesterkomponist sind schon mehrfach gründlich behandelt und gewürdigt worden — vergl. z. B. Arnold Schering, „Geschichte des Instrumentalkonzertes", Leipzig 1905. — Er soll daher hier hauptsächlich vom geigerischen Standpunkte aus einmal etwas näher beleuchtet werden.

[2] Torchi, „La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVI e XVIII". Rivista musicale 1897.

Biagio **Marini** aus dem Jahre 1617. Auch diese hält sich ganz innerhalb der I. Lage.

Als der folgende wichtige Komponist wäre Carlo **Farina** (um 1627) zu nennen. Nach Wasielewski[1] sind zwar seine Modulationen noch oft schwerfällig, aber die Violintechnik ist bedeutend entwickelter als bei seinen Vorgängern. Es kommen schnell bewegte Figurationen vor, selbst doppelgriffige Kombinationen, und auch der Umfang der I. bis III. Lage wird ausgenutzt. Ferner ist er dadurch wichtig, daß er Erläuterungen über Lagenwechsel und Doppelgriffe gibt, wie auch über einzelne Imitationen, so: Katzengeschrei, Soldatenpfeifchen, Hundegebell, Heerpauken, Hahnengeschrei, Hennengegacker usw. usw. Er überträgt auf die Geige die früheren Manieren der Vokal- und Lautenkompositionen. Ich möchte hier nur an die Jagd- und Schlachtenmusiken erinnern, die im 14.—16. Jahrhundert allgemein Mode waren; auch Nachahmungen von Tierstimmen sind dort nicht selten.

Dann wäre Giov. Bat. **Buonamente** zu nennen, der in den Jahren 1626—37 Sonaten für 2, 3 und 4 Violinen herausgab. Sie lehnen sich in formaler Hinsicht an diejenigen Giov. Gabrielis an, technisch bedeuten sie jedoch insofern einen Fortschritt, als sie bis in die III. Lage gehen.

Der als Organist berühmte Tarquinio **Merula** (um 1630—40) ist ferner zu erwähnen, da bei seinen Kompositionen schnellerer Lagenwechsel und Oktavengänge von der III. zur I. Lage zur Anwendung kommen.

Eine besondere Bedeutung kommt Don Marco **Uccellini** zu, der in seinen aus dem Jahre 1645 stammenden Sonaten eine viel entwickeltere Technik hat und bereits im Umfang von drei Oktaven schreibt, also bis in die VI. Lage hinaufgeht.

Die nächsten größeren Fortschritte in der Technik finden wir erst bei **Torelli**, der seine Kompositionen virtuos färbt und Passagen, Doppelgriffe und akkordisches Spiel bereits anwendet.

Daß inzwischen auch die Form der Sonate freier wurde und die einzelnen Sätze mehr zu einer musikalischen Einheitlichkeit zusammenfügte, braucht nicht erst gesagt zu werden. Es würde zu weit führen, wenn hier auf die Geschichte der Form weiter eingegangen würde, und im Grunde genommen gehört es ja nicht zu der violinistischen Entwicklung.

Der nächste große Meister des Violinspiels ist nun **Corelli**. Somit kommen wir zu unserem eigentlichen Thema.

Arcangelo Corelli wurde am 12., 13. oder 17. Februar 1653 zu Fusignano bei Imola (Bologna) geboren als fünfter Sohn des Arcangelo Corelli und der Santa, geb. Raffini, und zwar einen Monat nach dem Tode seines Vaters. Ueber seine Kinderjahre und über seine Jugendzeit ist so gut wie nichts bekannt. Wir wissen nur, daß er zu seiner musikalischen Ausbildung nach Bologna kam, wo er hauptsächlich Geige bei Giovanni Benvenuto Bolognese, einem der Gründer der Accademia Filarmonica, studierte. 1670, also mit 17 Jahren, verließ er Bologna, um seine Studien in **Rom**, dem „Mittelpunkte aller Kultur und aller Herrlichkeit (grandezza)", zu vollenden. Hier arbeitete er bei dem päpstlichen Maëstro deï cori Matteo Simonelli besonders im Kontrapunkt. Ob er auch Unterricht im Violinspiel bei G. B. Bassani hatte, ist sehr fraglich. Zum ersten Male überhaupt findet sich diese Notiz in der Musikgeschichte von Hawkins; in der Folgezeit aber fehlt sie in keiner Geschichte und keinem Lexikon. Die früheren Schreiber jedoch berichten nichts darüber; auch scheint es allein dadurch schon nicht sehr glaubwürdig, da Bassani vier Jahre jünger ist als Corelli, damals also noch ein Knabe von 14 Jahren war.

Wie lange Corelli in Rom blieb und wohin er sich später wandte, wissen wir nicht bestimmt. Er soll nachher eine Reise nach **Paris** zu Lulli unternommen haben, in der Zeit, als Mazarin Minister war. Doch hätte er infolge großer Eifersucht Lullis Paris bald wieder verlassen müssen. Dieser Annahme widerspricht aber schon die eine Tatsache, daß Mazarin bereits seit 1661, also seit 11 Jahren, tot war. Eine andere Version ist entschieden glaubhafter, nämlich, daß Corelli sich nach **Deutschland** aufgemacht habe. Gaspard Printz, ein Zeitgenosse Corellis, erwähnt ihn 1680 am Hofe von Bayern. Und Chrysander stellt fest, daß er zwischen 1680 und 85 einige Zeit in Hannover bei dem Konzertmeister Cristiano Farinelli, dem Oheim des berühmten Kastraten Carlo Broschi, zugebracht habe. (Auf Farinelli werden wir später, bei den Kompositionen Corellis, noch einmal kurz zu sprechen kommen.) 1685 (vielleicht schon 1681) muß er jedenfalls nach Italien zurückgekehrt sein. Dort wählte er **Rom** zu seinem Wohnsitz, das er bis zu seinem Tode nur noch während kürzerer Reisen verließ. Bald gelangte er hier zu großem Ansehen als Komponist und als ausübender Musiker. Die höchsten Gesellschaftskreise interessierten sich für ihn, und der einflußreiche Kardinal Ottoboni wurde sein größter Gönner. Corelli wohnte in dessen Palast und übernahm auch die Leitung der jeden Montag stattfindenden Konzerte. (Diese Montags-Konzerte gehörten damals zu den wichtigsten und interessantesten Veranstaltungen in Rom.)

Als ein besonderes Ereignis ist eine Festvorstellung im Jahre 1687 zu erwähnen. König Jakob II. von England schickte damals in politischer Mission den Grafen von Castlemain nach Rom. Dieser wurde mit großem Pomp empfangen; Königin Christine von Schweden, die sich zu der Zeit in Rom aufhielt, ließ ein auf diese Mission gerichtetes allegorisches Spiel aufführen, und Corelli wurde die Ehre zuteil, das Orchester, das aus 150 Musikern bestand, zu dirigieren.

1689/90 finden wir Corelli vorübergehend am Hofe von Modena. Zu wiederholten Malen versuchte der König von **Neapel**, ihn für seine Hauptstadt zu gewinnen. Endlich, 1708, entschloß sich Corelli zu einer Reise dorthin. Und um sicher zu sein, daß bei den Konzerten die Begleitungen im richtigen Sinne ausgeführt würden, nahm er zwei Geiger und einen Cellisten mit. Aber schon bei der ersten Probe sah er, wie unnötig das war; denn das Orchester unter Alessandro Scarlatti spielte das einleitende Tutti eines Konzerts von Corelli ohne einen einzigen Fehler, so daß Corelli voller Bewunderung ausrief: „Si suona a Napoli". Dem König gefiel jedoch das Spiel seines Gastes nicht, und, da er das Adagio geradezu langweilig fand, verließ er den Saal, bevor Corelli zu Ende gespielt hatte. — Bei einer anderen Gelegenheit übernahm Corelli die Principalstimme einer Scarlattischen Komposition. Eine besonders schwere Stelle (nach einigen Versionen heißt es, daß die Passage über die III. Lage hinausging) mißlang ihm, während der Neapolitaner Petrillo fehlerlos zu Ende spielte. Dann kam ein Stück in c moll. Corelli, aufgeregt durch den eben erwähnten Vorfall, spielte in C dur. Scarlatti ließ ganz ruhig nochmals beginnen, aber wieder setzte Corelli in Dur ein, so daß sich Scarlatti genötigt sah, ihn darauf aufmerksam zu machen.

Das war zu viel für den so gefeierten Corelli, und sogleich brach er auf nach Rom, wo inzwischen ein neuer Violinist, Valentini, die Herzen der Leute gewonnen hatte.

Am 10. Januar 1713 starb Corelli und wurde im Pantheon neben Raffael begraben. Und solange noch ein direkter Schüler lebte, der genau die Tempi und die Intentionen des Meisters angeben konnte, fand alljährlich ein Trauergottesdienst statt, wobei ausgewählte Stücke aus seinen Kompositionen gespielt wurden[1].

Von seinem Charakter ist noch folgendes zu berichten:

Corelli hatte eine große Leidenschaft für Gemälde und war eng befreundet mit den Malern Cignani und Maratti. Er hinterließ eine große Bildersammlung von hohem Wert, die er seinem Gönner Ottoboni vermachte.

Sein Wesen wird geschildert als liebenswürdig, sanftmütig und anspruchslos. Ueber seine große Sparsamkeit schreibt Händel: „Gemälde, die er umsonst sehen konnte, und Sparsamkeit waren seine Lieblingsneigungen. Seine Garderobe

[1] Wasielewski, „Die Violine und ihre Meister," V. Aufl., S. 60 ff.

[1] Vergl. die Zentenarschrift: Fusignano ad Arcangelo Corelli nel secondo centenario dalla morte. MCMXIII.

war ausgesucht dürftig, für gewöhnlich trug er sich schwarz und hing einen blauen Mantel darüber, dabei lief er immer zu Fuß und machte närrische Ausflüchte, wenn wir ihn bereden wollten, einen Wagen zu nehmen" [1].

Mattheson, der berühmte Theoretiker und Zeitgenosse Händels, der sonst recht sparsam im Lob ist, nennt Corelli „Fürst aller Tonkünstler" und Gasparini lobt ihn als „virtuosissimo di violino e vero Orfeo di nostri tempi".

Bevor ich auf die Werke eingehe, möchte ich noch ein paar Anekdoten über Corelli erzählen, die zum Teil auch seinen gutmütigen, etwas naiven Charakter kennzeichnen.

Einst sollte Corelli eine Stelle aus Händels „Trionfo del tempo" spielen. Er führte sie aber nicht zur Zufriedenheit des Komponisten aus, bis dieser schließlich in großer Wut ihm die Geige aus der Hand riß und die Stelle vorspielte. Darauf entgegnete Corelli nur: „Aber, mein lieber Sachse, diese Musik ist eben in französischem Stil, auf den ich mich nicht verstehe" [2]. — Einmal spielte Corelli in einer großen Gesellschaft. Als er sah, daß alles sich unterhielt, legte er die Geige weg, um, wie er erklärte, „die Konversation nicht zu stören". — Seinen Witz zeigt ferner eine Begegnung mit dem deutschen Geiger Strunck, der über eine große Technik verfügt haben soll, so daß Corelli, als er ihn hörte, sagte: „Mich nennt man Arcangelo, aber dich sollte man Archidiavolo nennen". Seine Werke, die Joachim und Chrysander neu herausgaben [3], sind ausschließlich für Streichinstrumente geschrieben.

Op. I besteht aus 12 Kirchensonaten für zwei Violinen und Violone mit begleitendem Baß für Orgel.

Op. II bilden 12 Kammersonaten für 2 Violinen und Violone oder Cembalo.

Op. III sind wieder Kirchensonaten für 2 Violinen und Violone oder Arcileuto mit Baß für die Orgel. — In Op. IV haben wir wieder Kammersonaten für 2 Violinen und Violone oder Cembalo.

Während Corelli sich in Op. I und II noch mehr an die Tradition der Kirchen- und der Kammersonate hielt, finden wir in Op. IV schon mehrere idealisierte Tanzformen. Wir sehen schon deutlich eine Wechselwirkung der Kirchen- und Kammersonate. Die geistliche Instrumentalmusik wurde durch mannigfaltigere Rhythmen bereichert, die weltliche durch idealere Tongestaltung, bis man schließlich die ursprünglich zugrunde liegenden Tanzformen nur noch im Rhythmus wiederfindet. (Die Allemande beispielsweise kann bald in Adagio, bald in Allegro, bald in Presto auftreten.)

Op. V sind die 12 Soloviolin-Sonaten, betitelt „Sonate a Violino e Violone o Cembalo". Es sind teils Kirchen-, teils Kammersonaten. Geminiani hat sie alle als Concerti grossi bearbeitet. Den Schlußteil der 6. Sonate bildet ein Thema mit 16 Variationen, das „Folia" überschrieben ist. Es sei mir gestattet, an dieser Stelle ein Wort über die Folia oder Folie d'Espagne einzufügen. Ueber die Entstehung dieses Motivs herrschen die verschiedensten Meinungen [4]. Einmal wird angenommen, daß der Geiger Farinelli, von dem bereits oben die Rede war, das Thema komponiert habe. Chrysander erklärt es folgendermaßen: Die Stärke Farinellis lag im Spielen von Tänzen und dergleichen Munterkeiten. Eine kleine Tanzmelodie, die nicht einmal von ihm stammte, sondern spanischen Ursprungs ist — Follia — machte seinen Namen am bekanntesten; sein Verdienst dabei lag darin, daß er diese einfache Melodie als Thema benutzte, um darüber zu phantasieren. — In England, wo wir diese Melodie übrigens öfter antreffen, und ihr auch englische Worte untergelegt wurden, wird sie „Faranelli's Ground" genannt. Das spricht natürlich für eine dieser beiden Versionen. Mehr wie ein schlechter Witz dagegen mutet es an, wenn wir in Czerwinskis Brevier der Tanzkunst (1879) folgende Erklärung finden: „Die erste Komposition dieses Tanzes von Corelli gefiel den Spaniern so sehr, daß sie sie vollkommen verrückt (folle) machte." Von Interesse dürfte es noch sein, zu erfahren, daß Bach das Motiv in seiner Bauernkantate verwendet hat. Ein Anklang daran findet sich ferner in einer Spaniola im Notenbuch des Studiosus Kammerer [1]. — Op. VI endlich umfaßt die 12 Concerti grossi für ein Concertino, bestehend aus 2 Violinen und Violoncell gegenüber dem Concerto grosso aus 2 weiteren Violinen, Viola und Baß. Mit diesem Werk ist Corelli der eigentliche Gründer des Concerto grosso geworden; Torchi erklärt sogar in seinem Aufsatze in der Rivista musicale [2], daß, wenn wir nicht Corelli und Antonio Veracini zu jener Zeit gehabt hätten, die italienische Instrumentalmusik überhaupt verloren gewesen wäre.

Es würde über den Rahmen meiner Aufgabe hinausgehen, genauer auf dieses Werk einzugehen. Vielmehr möchte ich zum Schlusse noch zusammenfassend über die Corellische Art der Komposition sprechen. Er geht nie über die III. Lage hinaus. Nur einzelne Sätze der Sonaten aus Op. V weisen ziemliche Schwierigkeiten auf. Es dürfte aber doch von Interesse sein, zu erfahren, wie hoch sie damals technisch eingeschätzt wurden. So schreibt Michel Brenet [3] über Baptiste Anet — neben Pierre Guignon damals der bedeutendste Violinist —, der in einem Concert Philidor auftrat, daß Corelli ihn gelehrt hätte, seine Sonaten gut zu spielen, was nur sehr wenig Leute imstande waren, auszuführen. In seinen Kantilenen ist er bedeutend anmutiger als seine Vorgänger, die Adagios sind meist schön und warm empfunden, seine schnellen Sätze von lebhafter Bewegung und, nach Wasielewski [4], weniger etudenhaft als bei den früheren Komponisten.

Tartini soll alle seine Schüler in Corellis Solo-Sonaten unterrichtet haben [5], und Fétis schreibt (1861): Obwohl heutzutage die Kunst sich um manche zu seiner Zeit unbekannte Effekte bereichert hat, ist doch noch das Studium seiner Werke eines der besten, um einen breiten, majestätischen Stil zu erlangen [6]. Cartier, ein Schüler Viottis, schreibt 1783, Corellis

---

[1] Wasielewski, a. a. O. S. 96.

[2] Ma caro Sassone, questa musica è nel stile francese di ch'io non m'intendo.

[3] Einzelnes aus Op. V ist auch von Léonard, Alard, David u. a. bearbeitet.

[4] Vergl. Nicks, Les Folies d'Espagne. A study in „Musical Times", 1888.

[1] Vergl. Kretzschmar, Geschichte des deutschen Liedes. Leipzig 1911. S. 166 f.

[2] Torchi, a. a. O. S. 313. Se la musica instrumentale italiana non avesse trovato, in quest' epoca, i suoi due boni genii, Arcangelo Corelli e Antonio Veracini, si sarebbe perduta.

[3] Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900. S. 125. . . . il avait voyagé en . . . Italie où Corelli lui avait enseigné à bien jouer ses sonates, que fort peu de gens étaient en état d'exécuter.

[4] a. a. O. S. 91.

[5] Burney, Charles: A general history of music from the earliest ages to the present period. London 1789.

[6] Vergl. Huet, Félix: Etude sur les différentes Ecoles de Violon. Chalons-sur-Marne 1880. S. 38: „C'est le type primitif de toutes les écoles de violon; aujourd'hui même bien que l'art se soit enrichi de beaucoup d'effets incomnus de son (Corelli) temps, l'étude de ses ouvrages est encore une des meilleures qu'on puisse faire pour acquérir un style large et majestueux."

ıſt. Es iſt natürlich viel, viel
es Mozart aufzuführen, als
iſt auch für den verſtändnis-
ıcklungsphaſen eines Meiſters
zu gleicher Zeit ein Akt der
ies alles ſind Gründe, die für
darf daran keine Hoffnungen
jende Wirkungen ausgingen.
teht zu feſt gerundet, als daß
ſe Neubearbeitungen in der
n könnte. Eine „Gärtnerin
coſſen, auf denen Mozart zur
a die Werke der Vollendung,
). Denn das iſt das Ueber-
Nargarete Schweikert.

La Vallière".
ıno Warden und
nsky.

anntlich alte Betſchweſtern.
war anders: jung in beiden
. Und mit dreißig Jahren
en freiwilliger Kloſterſchaft,
ihre (und ſeine) vier Kinder

kaliſche Getriebe unſerer Stä
Lücken im Orcheſter durch
Auch der „gute Geiſt" des
zu den hervorſtechendſten Au
Litewka mit dem Frack zu ver
feſtabende, ſoweit es ſich un
ſtudierung der Chorwerke lieg
perſönlichen Auffaſſung kann
finden, was aber nicht genü
Orcheſter und Chor herzuſtel
geiſtlichen Geſängen" zu ſehr
nach der temperierten Stimm
die erſte Vorbedingung eines
mung iſt. So hinterließen
kommenen. Dem mehr ly
von Mozart, ſonſt ein echter
hunderts beliebten Meſſeſtils,
tiefen Staub der Bibliotheke
die imenſe Geſtaltungsgabe
der Oberfläche ein ſchimmern
die Ausdrucksmöglichkeit der
niſchen Unebenheiten und Fel
blick auch nicht mehr gelingen
glich Buſch dieſe Schatten a
ſchung des Orcheſters. In d
Orcheſter inſtrumentiert", die
in einem Kammermuſikkonze
ſpielt hatte, arbeitete er nic
reiche Orcheſtertechnik Reger

Sonaten müssen von allen, die sich der Geige widmen, als das Grundelement (rudiment) angesehen werden, so voll von Kunst, Geschmack und Können seien sie[1].

Und nun noch die Frage: Was für Instrumente standen ihm bereits zur Verfügung? Da sind vor allem die Brescianer Maggini-Geigen und die Cremoneser Amati zu nennen. Stradivari war gerade daran, neue und eigenartige Erfindungen hinsichtlich des Geigenbaues zu machen und von Modellen seines Lehrers langsam abzugehen. Und Vidal[2] glaubt, daß Corelli diesen Versuchen nicht fremd gegenüberstand. Somit wäre es möglich, daß Corelli nicht nur auf die Komponisten und ausübenden Geiger, sondern auch selbst auf die Geigenbauer seinen Einfluß geltend gemacht hat.

J. Brandts-Buys: „Der Eroberer“.

Uraufführung in Dresden (n für 2, 3 und 4 Violinen
aler Hinsicht an diejenigen
Mitte April 1916 kam im Dresden uten sie jedoch insofern
Oper heraus, die in ihrer quecksi III. Lage gehen.
sonne leicht erwärmten Tonspi
erfrischend wirkte: „Die Schneii arquinio Merula (um
dieses launigen Scherzspiels a bei seinen Kompositionen
J. M. Welleminsky stand zwar ni engänge von der III. zur
Höhe; er pendelte stellenweise zwischen Mär
hin hatte das Buch den bemerkenswerten
der in Wien lebende Holländer J. Brand nt Don Marco Uccel-
für das feinhumoristische Genrebild voll b Jahre 1645 stammenden
erzielte in Elbflorenz, dem schönen Frühlir chnik hat und bereits im
Reihe ausverkaufter Häuser. Brach da eine also bis in die VI. Lage
vernachlässigte deutsche Spieloper an? „D
gingen über viele Bühnen. Wo diese Oper
ten Zeitmaße gegeben wurde wie unter Ku te in der Technik finden
da wurden Mängel und Untiefen offenbar. ompositionen virtuos färbt
freunde, die Verfasser und der Tondichter akkordisches Spiel bereits
nächsten gemeinsamen Arbeit ihren Stil zu
werk organisch zu verankern, neue Formei
sation wie der gemütvollen Lyrik zu prägen der Sonate freier wurde
zu schaffen. einer musikalischen Ein-
Was taten die Textdichter? Sie rückten nicht erst gesagt zu werden.
der sie so viel Dank schuldeten. Wohl beh ier auf die Geschichte der
Umwelt bei, jedoch mit tragischem Einschlag nd im Grunde genommen
Kraft, erschütternde Erlebnisse zu gestalten, en Entwicklung.
sinn. Das szenische Drum und Dran über
Der „Eroberer“ zieht durch die Lande, des
herjagend. Ja, er selbst ist der „Fürst der Schatten“.

„Erfüllung bringe ich.
Bin Erlösung.
Ich will nicht Blut um Blutes willen.
Ich komme, Leid und Weh zu stillen
für alle Zeit.“

Das sagt er selbst, der mystische „Eroberer“, der Eisentod. Sein Schrittmacher, der gruselige Totenhans, ein armer Narr, ist das Bindeglied zwischen dem Vierdimensionalen und der realen Welt. Erika, des Bürgermeisters Töchterlein, soll den hausbackenen Magister Wendelin heiraten. Dieser steht ihr jedoch nicht an. Sie sehnt sich, noch bevor der Eroberer kommt, nach dem Unbekannten, Großen. Die Senta ist ihr zweites Gesicht. Aber der „Holländer“ singt: „Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden.“ Wenn der Eroberer, was er doch sein soll, den Eisentod verkörpert, so wird auch sein Roß keinen neuen Hufbeschlag benötigen, so wird ferner Erika, da sie sich dem fremden Sieger hingibt, in dem Augenblicke sterben, wo dieser sie in der Liebesumarmung mit dem Mantel bedeckt. Erika verfällt jedoch in Wahnsinn, nimmt Gift und stirbt im Totentanze, wodurch der dritte Akt ermöglicht wird. Die düsteren Vorgänge sind umkleidet von freundlicheren, zum Teil heiteren Geschehnissen: Polterabend, Hochzeit usw. Komödie und Tragödie prallen stilstörend aufeinander. Das Sprichwort von der Berührung der Gegensätze kann hier keine Anwendung finden.

Auch Jan Brandts-Buys ist um diese Zwiespältigkeit nicht herumgekommen. Er bleibt allenthalben der vornehme, hochgebildete Musiker. Wären die große Oper und das Musikdrama seine Stärke, so hätte er wohl packendere und leidenschaftlich-wuchtigere Töne für die tragischen Momente angeschlagen und beispielsweise dem Liebesduett (Erika-Eroberer) am Schlusse des 2. Aktes mehr Glut eingehaucht. Ansätze zu dramatischer, um nicht zu sagen pathetischer Gestaltung finden sich schon im 1. Aufzuge, die sich dann später verstärken und verdichten. Sie weisen auf den Ernst und den Fleiß des Tondichters hin, der bei dieser Arbeit seinen künstlerischen Flug höher nahm, als ihm erreichbar wurde. Sicherlich fühlt er sich in den mehr behaglichen Volksszenen am wohlsten, da klingt und sprüht es auf, wenn er auch zeitweilig die „Schneider“-Weis nicht los wird. Das Sehnsuchtslied Erikas haftet im Ohr, es umschmeichelt den Sinn und ist im besten Sinne melodisch. Andere Strecken der Musik klingen zum Fenster hinaus, sie vermögen nicht den Weg zu unserem Herzen zu finden. Die Behaglichkeit des Musizierens verleitet den Komponisten öfters zu Wiederholungen vorhergegangener Tongruppen und Klangbilder. Treffend im neuzeitlichen, reich geschmückten Ausdruck ist das Orchester behandelt, so in der Szene des 2. Aktes, wo Erika dem Erscheinen des Eroberers entgegensieht. Da bleibt ein kurzes Violinsolo in der Erinnerung. Mit besonderer Sorgfalt ist der Narr des Stückes, der Totenhans, gezeichnet, zumal sein „Heute rot, morgen tot“. Daß der Komponist auch in diesem Werke die geschlossene Opernform wählte, brauchte an sich nicht als Widerstand zu gelten. Es fehlt ihm nur der dramatische Nerv, die Tragödie bis zur letzten Konse-
Montags-Konzerte geh Brandts-Buys benötigt ein Opernbuch,
interessantesten Verans bei dem er die Möglichkeit zu liebevoller
ch Ton und Orchesterfarbe mit Wort und
Als ein besonderes Er der Komponist ein von jeder Stilwidrig-
1687 zu erwähnen. enwerk schaffen. So mögen denn die Ver-
damals in politischer dritte Arbeit erstmalig in Dresden auf die
nach Rom. Dieser n stemal auf sich selbst besinnen. Dann wird
lle Zeichen trügen, die Spieloper schreiben,
Königin Christine von erwartet.
aufhielt, ließ ein auf d nicht ganz auf der Höhe der an dieser
Spiel aufführen, und chen Uraufführungen. Wohl war Robert
Orchester, das aus 150 rte Eisentod, auch gesanglich hervorragend.
sich nach Kräften, mit der Erika eine aus-
1689/90 finden wir eltung zu bringen, doch vermochte sie leider
Modena. Zu wieder Lebensfähigkeit dieser Figur zu erproben,
Neapel, ihn für seine er Darstellung das Empfindsame und später
entschloß sich Corelli te. Mit dem Totenhans gab Richard Tau-
erte Talentprobe. Hans Lange (Wende-
zu sein, daß bei den K e übrigen mehr episodischen Figuren waren
Sinne ausgeführt wü zeichnet waren Chor und Kgl. Kapelle.
Cellisten mit. Aber s dem Range der Dresdner Hofoper. Ober-
unnötig das war; den Hofkapellmeister Kutzschbach walteten
latti spielte das einlei Sorgfalt. Nach den beiden ersten Akten
Schlusse wurde mit den Hauptfaktoren der
ohne einen einzigen Fe esende Komponist wiederholt gerufen.
ausrief: „Si suona

Heinr. Platzbecker.

das Spiel seines Gaste
langweilig fand, verli

Mozart: „Die Gärtnerin aus Liebe“.

Erstaufführung der Neubearbeitung am Karlsruher Hoftheater am 27. Jan.

Als Mozart die Musik zur „Gärtnerin aus Liebe“ schrieb, war er sich der Unsinnigkeit und Albernheit des ihm aufgedrängten Textes vollauf bewußt. Seinem Genius war es möglich, darüber hinwegzusehen, die wenigen dramatischen Momente aufzuspüren, sie zu sich verbreitenden Mittelpunkten umzuformen, vielleicht auch noch einige komponierend hineinzuphantasieren, und somit eine Musik zu schaffen, die keineswegs des dramatischen Elementes entbehrt. Das Publikum jener Zeiten war's so zufrieden, jubelte dem jungen Meister der Töne zu und nahm die faden Worte mit in Kauf. Wir von heute können diese liebenswürdige Kritiklosigkeit mit dem besten Willen nicht mehr aufbringen. Wir sind durch die Schule Wagners und der modernen Musikdramatiker gegangen und haben da zu gut das Gesetz von der Einheitlichkeit zwischen Wort und Ton gelernt. Da aber in neuester Zeit ein unverkennbarer Hang zur Rückkehr zur Einfachheit des Ausdruckes herrscht, der eine Art Mozart-Hunger erzeugt hat, so sucht man die sich zum großen Teil ihrer undramatischen Texte wegen selber im Wege stehenden Jugendwerke des Salzburger Meisters für unsre Ansprüche genießbar zu machen. Das Karlsruher Hoftheater sieht es als ein Privilegium an, diese Wiedergeburten der Oeffentlichkeit vorzuführen. Im Verlauf von einem Jahr hörten wir die Neubearbeitungen des Idomeneus, der Zaide und der Gärtnerin aus Liebe. Die beiden erstgenannten Werke sind bereits wieder von der Bildfläche verschwunden, die „Gärtnerin“ hatte jetzt einen überaus starken Erfolg dank der glänzenden Aufführung unter Hofoperndirektor Cortolezis. Der Bearbeiter von „La finta giardiniera“ sah sich jedenfalls einer viel mühevolleren und schwierigeren Aufgabe gegenüber als seinerzeit bei der Zaide. Während dort der Sinn der Handlung ganz normal war und es sich nur mehr um Verbesserungen in der Sprache handelte, mußten hier sehr einschneidende Veränderungen in der Entwicklung der Vorgänge vorgenommen werden, die von Unwahrscheinlichkeiten nur so strotzten. Da aber die Musikstücke, die der Bearbeiter um keinen Preis antasten wollte, jeweilig ganz bestimmte Vorstellungen erweckten, so mußte eine Handlung erfunden werden, die einigermaßen glaubwürdig, doch der betreffenden Arie, bezw. des Ensembles entsprach. Rudolph hat sich nun da mit ungemeiner Feinnervigkeit in Mozarts Musik

[1] Vergl. Huet, a. a. O. S. 38: „Ses sonates doivent être regardées par ceux qui se destinent à l'art du violon, comme leur rudiment: tant s'y trouve l'art, le goût et le savoir. Quoi de plus vrai, de plus naturel, et en même temps de plus large que ses adagios? de plus suivi et de mieux senti que ses fugues? de plus naïf que ses gigues?“

[2] Vidal, Antoine: Les instruments à archet. Paris 1876. I, 120. Lorsque Stradivari faisait ses recherches pour arriver à la perfection du violon, il avait à sa disposition des violonistes du talent, et, bien certainement Corelli n'a pas été étranger aux essais multipliés qu'a dû faire le grand maître pour mener à bonne fin ses expériences.

eingefühlt. Er hat Worte gefunden, die sich völlig mit dem musikalischen Ausdruck deckten, und einer vornehmen Menschlichkeit, und nicht, wie ehedem, einem Possenreißertum, wie es eben die opera buffa verlangte, entflossen. Um diese Musik nun hat er eine Handlung aufgebaut, der im großen ganzen der weitere Sinn der alten Handlung zugrunde liegt. Es konnte dies nicht gut anders sein, da durch die zwei großen Ensembles, das Wertvollste und Lebenskräftigste der Oper, gewisse Situationen unbedingt festgelegt waren. Infolgedessen konnte auch nicht das Dümmste und Verstiegenste der alten Fassung, die Wahnsinnsszenen, umgangen werden. Rudolph ist über diesen heiklen Punkt mit Glück hinweggekommen: er läßt das betreffende Liebespaar sich aus List wahnsinnig stellen, nicht in der Tat sein — und die phantastische, visionäre, wunderschöne Musik dieser Stelle blieb damit erhalten. Der üblen, unlogischen Vorgeschichte der Handlung hat der Bearbeiter ebenfalls einen vernünftigen Anstrich gegeben. Der ausgedehnte Dialog ist flüssig, geistvoll, und doch in dem zum Ganzen passenden naiven Stil geschrieben. Musikalisch ist, wie gesagt, außer einigen Kürzungen an zu langatmigen Arien und der Einfügung eines Zwischenspiels aus „König Thoas" nichts verändert. Viel bühnenmäßiger ist das Spiel allerdings durch all das nicht geworden. Der Kern der Handlung ist zu kleinlich und dramatisch zu unlebendig.

Bleibt die Schlußfrage: Ist es nun ein großer Gewinn, oder gar eine Notwendigkeit, solche Werke ihrem Ewigkeitsschlaf zu entreißen? worauf nur mit einem bedingten Ja zu antworten ist. Es ist natürlich viel, viel gescheidter, altvergessene Jugendwerke eines Mozart aufzuführen, als irgendwelchen seichten Operettenkram; es ist auch für den verständnisvollen Musiker höchst interessant, die Entwicklungsphasen eines Meisters vorgeführt zu bekommen; endlich wird auch zu gleicher Zeit ein Akt der Pietät unsern Großen gegenüber erfüllt. Dies alles sind Gründe, die für solche Aufführungen sprechen. Allein — man darf daran keine Hoffnungen knüpfen, als ob nun von ihnen epochemachende Wirkungen ausgingen. Der Kreis der Meisterwerke eines Mozarts steht zu fest gerundet, als daß von einer Eintagsfliege, denn das sind diese Neubearbeitungen in der Regel, eine Bresche hineingeschlagen werden könnte. Eine „Gärtnerin aus Liebe" ist nichts weiter als eine der Sprossen, auf denen Mozart zur Vollendung hinaufgeschritten. Wir besitzen ja die Werke der Vollendung, also trägt die Sprosse ihr Verdienst in sich. Denn das ist das Ueberwältigende: Die Großen groß zu sehen! Margarete Schweikert.

Max Oberleithner: „La Vallière".

Oper in fünf Bildern von Bruno Warden und J. M. Welleminsky.

Aus jungen Kokotten werden bekanntlich alte Betschwestern. Die berühmte kleine La Vallière war anders: jung in beiden Gestalten, auch als Betschwester. Und mit dreißig Jahren tot, gestorben an den Kasteiungen freiwilliger Klosterschaft, nachdem Ludwig der XIV sie und ihre (und seine) vier Kinder verlassen hatte um der Montespan willen. Eine rührselige kleine Geschichte. Aber mit Perspektiven. Der roi soleil muß immerhin ein ganzer Kerl gewesen sein, auch ohne sein berühmtes, nie gesprochenes Wort „Der Staat bin ich", das die Librettisten trotzdem an einigen Haaren herbeiziehen, liebenswürdig, strahlend, unwiderstehlich. Der historische Ludwig, versteht sich, nicht der Scheinheld dieser neuen Oper, der wie ein Gymnasiast errötend ihren Spuren folgt, einem Freunde schüchtern das Geheimnis seiner Liebe zuflüstert, die heimlich Geliebte aus Verstecken belauscht, um auf diesem nicht mehr ungewöhnlichen Wege Liebesbeteuerungen aufzuschnappen, die sonst folgenlos dem Nachtwind anvertraut geblieben wären. O über diese Librettisten! Herr Warden ist ein vielseitiger Mann. Der Mann mit dem zwiefachen nom de guerre. Befürchtet er die niederen Regionen des Variétés, und sammelt brombeerenbillige Operettenerfolge, bloß mit dem „Stolz" gewappnet, der sein musikalischer Mitschuldiger ist — („Lang, lang ist's her" heißt das Produkt mit 350 Aufführungen im Lustspieltheater) — dann ist er der Bruno Hardt. In der Geschichte des Schauspiels und der Oper jedoch wünscht er bloß als Bruno Warden fortzuleben, und von Herrn Hardt nicht gekannt zu werden. Aber ich fürchte, der Hardt ist der Stärkere, und ein Dichter, der auch Librettist sein kann, ist immer nur Librettist und niemals Dichter. So sind fünf Bilder entstanden, die mit der großen Zeit des Gottesgnadentums bloß durch Kostüme lose genug verknüpft sind, typische Opernbilder mit typischen Opernfiguren, die selbst bewährten Operneffekten ausweichen und ihre Bühnenwirksamkeit auf den Kontrast von lichtdurchfluteten Palästen und schwarzen Klostermauern und auf herzzerreißende Abschiede vom weinenden König und weinenden Kinde beschränken. Vielleicht liegt das dem Komponisten gut, der mit derselben Firma den Erfolg seines „Eisernen Heiland" errungen hat. Aber damals kam er uns volkstümlich, kienzlisch, mit klug gewählter Einfalt, in kleinerem Format, das ihm besser paßt. Er ist kein Mann der Höhen und Tiefen. Er packt nicht, er redet zu. Recht eindringlich bisweilen. Gewissenhaft untermalt er seine Worte, seine Szenen, mit bescheidenen, aber sorgsam angepaßten motivischen Mitteln, mit einem durchaus wohlgesetzten Orchester, mit gewählter, auch neuerer Harmonik. Gewissenhaft ist sein Sprechgesang — ach, dieser ewige Sprechgesang, diese unendliche Nicht-Melodie! — durchgeführt, und wo es nottut, wird auch die Zeit ein bißchen charakterisiert. Sehr viel Tüchtigkeit, sehr viel solides Können. Aber nicht ein strömender melodischer Aufschwung, der warm macht, nicht eine dramatische Steigerung, die mitreißt, nicht eine tragische Kraftleistung, die umwirft. Puccini! Immer wieder muß man dieses gewissenlosen Verführers gedenken, den man hassen und bewundern muß und der unerhörten Meisterschaft, mit der er eine La Vallière gestaltet hätte. Unwiderstehlich, wie ein roi soleil. . .

Die Aufführung der Wiener Volksoper — wir haben nämlich auch eine Hofoper! — war eine schöne Leistung. Der Staat, will sagen der König war Kubla, eine allzu entwickelte La Vallière das stimmkräftige Frl. Rantzau. Neu und bemerkenswert durch ihre Stimmittel Fr. Land, voll Haltung, wie stets, Herr Brand, auch die kleinen Rollen in guten Händen. Der Erfolg, nun ja, der Jubel aller Volksopernpremieren, nur noch um einige Grade heißer als gewöhnlich. Viel Freund', viel Ehr'.

Dr. Rudolph Stephan Hoffmann (Wien).

Musikbriefe

Aachen. Wie allenthalben, so greift der Weltkrieg auch in das musikalische Getriebe unserer Stadt ein. Doch weiß man glücklicherweise die Lücken im Orchester durch vorzüglichen Zuzug von außen zu stopfen. Auch der „gute Geist" des Ganzen, Musikdirektor Fritz Busch, vermag zu den hervorstechendsten Aufführungen sich zu retten und die schmucke Litewka mit dem Frack zu vertauschen. Das sind dann in der Tat Musikfestabende, soweit es sich um reine Orchestersachen handelt. Die Einstudierung der Chorwerke liegt in anderer Hand, eine Uebertragung seiner persönlichen Auffassung kann daher nur in spärlichen 2 bis 3 Proben stattfinden, was aber nicht genügt, um ein einheitliches Gewicht zwischen Orchester und Chor herzustellen. So litten drei Chöre aus den „Acht geistlichen Gesängen" zu sehr unter dem Umstande, daß sie ausschließlich nach der temperierten Stimmung am Klavier einstudiert waren, während die erste Vorbedingung eines unbegleiteten Satzes doch die reine Stimmung ist. So hinterließen sie das unbefriedigende Gefühl des Unvollkommenen. Dem mehr lyrisch-herzigen als tiefgrabenden „Requiem" von Mozart, sonst ein echter Vertreter des um die Wende des 18. Jahrhunderts beliebten Messestils, als nach Palestrina und Bach unter dem tiefen Staub der Bibliotheken schlummerten, kam im letzten Augenblicke die imense Gestaltungsgabe Buschs zu Hilfe, aber auch er konnte nur der Oberfläche ein schimmerndes Kolorit verschaffen, insoweit es sich um die Ausdrucksmöglichkeit der Textworte handelte. Die gesanglich-technischen Unebenheiten und Fehler zu beheben konnte ihm im letzten Augenblick auch nicht mehr gelingen. Reichlich, stellenweise sogar übereichlich glich Busch diese Schatten aus durch seine bekannte großzügige Beherrschung des Orchesters. In den Regerschen „Beethoven-Variationen für Orchester instrumentiert", die der Meister noch kurz vor seinem Tode hier in einem Kammermusikkonzert mit Busch vierhändig am Klavier gespielt hatte, arbeitete er nicht nur die leichtflüssige, ungemein nüancenreiche Orchestertechnik Regers heraus, er wußte ihr vielmehr auch von sich so viel hinzutun, daß sie weniger den Charakter des Nachgebildeten als vielmehr des Selbsterlebten annahmen. Ganz besonders markant trat dieser Zug zutage im dritten Abonnementkonzert, an dessen Anfang die Schumannsche Symphonie, d moll stand. Gewiß ist es eine in der musikalischen Kritik allgemein beklagte Schwäche, daß Schumann in der Handhabung der Orchesterpalette nicht sehr glücklich war, und im gewöhnlichen nehmen sich seine Orchesterpartituren aus wie schlecht und recht instrumentierte Klavierstücke. Aber wie ein wahrhaft echter Künstler auch dem Unscheinbarsten und anscheinend Unbeholfensten vollwertige, gewichtige Fassung zu verleihen vermag, so erstand unter Busch aus der Partitur ein so reich gestaltetes, farbenprächtiges Gebilde, daß von der oben angedeuteten Schwäche Schumanns der letzte Erdenrest verschwand. Hier gilt es allerdings nicht immer ins Volle greifen, da müssen auch die kleinen, leicht als Nebensächliches betrachteten Züge erfaßt und in die rechte Beleuchtung gestellt werden. Ich exemplifiziere hier nur die Posaunenseufzer mit nachfolgendem Tremolo des Streichkörpers im letzten Satze. Wie aus der Symphonie, so wehte der romantische Geist des uns Rheinländern doppelt liebgewordenen Meisters auch dem im gleichen Konzerte wiedergegebenen „Manfred", zu dem das Ehepaar Dr. Ludwig Wüllner und der einheimische Georg Feuerherd gleicherweise in hervorragendem Maße beitrugen. Die „Vaterländische Ouvertüre" von Reger, die ich früher unter akustisch weniger günstigen Verhältnissen zu beurteilen hatte, gewinnt mit der Größe des Raumes, da hier nicht nur die thematische Arbeit plastischer in die Erscheinung tritt, sondern auch die künstlerische Initiative, die den Manen der gefallenen Helden gilt, deutlich zum Ausdruck kommt. In drei Solokantaten von J. S. Bach entfalteten die Kammersängerin Fahnbley-Hinken, Else Brömse-Schünemann und Professor Albert Fischer alle Vorzüge ihrer klangvollen Organe. Einen eigenen Liederabend gab Adelheid Wollgarten, eine einheimische Sängerin. Ihr weicher voller Alt, der natürlicher Veranlagung entspricht, und geläuterter Geschmack sowie starkes Gestaltungsvermögen werden sie bald in das musikalisch-geistige Leben Deutschlands einführen. Die hiesige Kurdirektion greift gleich ins Volle: Burmeester verpflichtete sie gleich zu zwei, Richard Strauß und Vecsey zu je einem eigenen Abend in ihrem heimischen eigenen Konzertlokal. Auserlesenes, ja direkt Klassisches spendeten die Brüder Fritz und Adolf Busch im Verein mit Prof. Grümmer durch Aufführung von Beethovenschen Trios. Während so allenthalben deutlich die gute Absicht jedweder Musikentfaltung zu spüren ist, soweit es sich um reine Konzertmusik handelt, wandelt seit Kriegsbeginn das

hiesige Theater Bahnen, deren Spuren ein ehrlicher Kritiker nicht mehr folgen kann. Hier nur eine Probe: 25. Dez. „Das Dreimäderlhaus", „Die Rose von Stambul", 26. Dez. „Liebe im Schnee", „Polenblut". Eine Oper gibt's seit 3½ Jahren nicht mehr und das, obwohl genügend Opernkräfte frei sind. Warum die Lokalpresse solchen Verhältnissen nicht auf den Leib rückt, mag unerörtert bleiben. Aber es bedeutet nichts Geringeres als Raubbau an der Kunst, wenn sich der Spielplan andauernd in dem Kreise der süß-seichten Operette bewegt und das zu einer Zeit, wo von allen Seiten, die es ehrlich mit der Kunst meinen, alles daran gesetzt wird, unser Volk zu einer sittlichen Wiedergeburt auch in künstlerischen Dingen näher zu führen. — Diese Zeilen lagen bereits geschrieben vor, als die Kunde von dem Hinscheiden des hiesigen Theaterdirektors Hofrat Heinrich Adolphi sich verbreitete. Ein hiesiges Blatt, das schon zwei Theaterdirektoren auf dem Gewissen hat, führte in einem Nachruf auf den Verstorbenen, unter Aufzählung seiner sich für einen Theaterdirektor besonders eignenden Eigenschaften, auch seine Urwüchsigkeit im geselligen Verkehr auf, die ihm Zugang in die und Zuneigung der höchsten Kreise verschaffte. Ohne weiter die Folgen für Blühen und Gedeihen eines Kunstinstituts von solch hohen Verbindungen zu untersuchen, steht demgegenüber die Tatsache fest, daß einerseits neutrale Direktoren noch immer für die Kunst das Beste geleistet haben und andererseits hochvermögende Stellen nicht immer einen ungetrübten Blick für das Schöne und Kulturelle der Kunst besitzen. Der Kunst bester Nährboden bleibt doch immer die Freiheit im Schaffen und die Unabhängigkeit von der Menschen Gunst. Das eine steht aber fest: So wie hier im Kunsttempel geopfert wird, muß der Rauch zur Erde steigen, woraus letzten Endes eine völlige Demoralisierung in der Kunstanschauung sich ergibt. An guten, einem Direktor nötigen Eigenschaften fehlte es übrigens Adolphi keineswegs. Spielte er doch noch vor zwei Jahren als Siebzigjähriger in einer vaterländischen Wohlfahrtsaufführung den Petruchio mit einem an Jugendkraft grenzendem Feuer und überzeugender Darstellungskraft. Für die Korrespondenten auswärtiger Fachzeitschriften hatte er nichts übrig, höchstens, wenn zufällig Plätze frei blieben, konnten sie eine Viertelstunde vor Beginn der Vorstellung auf Eintritt hoffen. Eine solche antichambrierende Methode lehnte natürlich der Korrespondent der „N. M.-Ztg." dankend ab. Es ist zu hoffen, daß der nicht unbegabte Sohn des Vaters, der sich als Oberspielleiter bisher selbst in größeren Opern bewährte und der das Erbe seines Vaters am hiesigen Theater antreten soll, mit dem Geschäftssinn seines Vaters den notwendigen Scharfblick auch für das übernimmt, was zunächst der Kunst und den ihr berufenen Fachkritikern zukommt, auch wenn sie nicht der Lokalpresse angehören, denn Kunstausübung und ihre Beurteilung durch die kritische Feder sind zu universal, als daß enge Bezirksgrenzen ihr Fesseln anzulegen vermögen. J. M. P. Steinhauer.

*

Koburg. Der wichtigste Bestandteil unseres Musiklebens war naturgemäß die Herzogliche Hofoper, die unter ihrem arbeitsfreudigen Intendanten Holthoff v. Faßmann in ernstem Streben künstlerisch Wertvolles geschaffen hat. Verhältnisse, die nicht vorhergesehen werden konnten, verhinderten zwar, daß der aufgestellte Arbeitsplan voll eingehalten werden konnte, die gebotenen Aufführungen jedoch hielten sich auf gleichmäßiger, lobenswerter Höhe. Machte man am Ende der Spielzeit der leichteren Muse auf Kosten des inneren Gehaltes mancherlei Zugeständnisse, so mag das im Hinblick auf etwaige Bedürfnisse der Zeit und auf die reale Seite des Theaterlebens entschuldbar sein. Die Leitung unseres Kunstinstituts ist sich ja der erziehlichen, hohen Aufgabe der Musik vollauf bewußt. Die diesjährige Spielzeit wird darum sicherlich die versprochenen Korngoldschen Opern und einige andere Werke unserer Modernsten bringen. Die vergangene brachte uns neu, allerdings etwas spät, Pfitzners dramatisches Erstlingswerk „Der arme Heinrich" und Richard Strauß' „Salome". Früher schon aufgeführt, jetzt wiederholt waren des Meisters klangfreudiger „Rosenkavalier" und Schillings' viel angefeindete „Mona Lisa". Auch „Die Schneider von Schönau" von Brandt-Buys wurden erneut glanzvoll aufgeführt. Aus vergangenen Zeiten war Webers musikhistorisch interessante „Euryanthe" zurückgeholt worden, die Richard Wagner so manche Anregung gegeben hat. Der Bayreuther Meister kam mit Einzelwerken zur Geltung, von einer geschlossenen Ringaufführung war abgesehen worden. Gastspiele waren nicht allzu häufig. Die spielfertige Frau Sanden vom Stadttheater in Leipzig sang die Carmen und die Salome, ein glänzendes Dreigestirn der Dresdener Hofoper (Dr. Staegemann, Ermold und Frau Merrem-Nikisch) machte eine Figaroaufführung zum Festabend. In ernster Pflege der Klassiker gab in drei Abenden die Hofkapelle mit ihrem begabten Dirigenten, Generalmusikdirektor Lorenz, sämtliche Symphonien Beethovens. Der Neunten wurde neben einheimischen Kräften durch Frau Caubley-Hinken (Würzburg) Vollendung und Weihe. Das Unternehmen der Hofkapelle kennzeichnet sich als künstlerische Großtat, der Verständnis und Würdigung nicht versagt blieb. — Das Verdienst, der Kammermusik in Koburg den Boden bereitet zu haben, gebührt dem vortrefflichen Natterer-Trio (Joseph Natterer, Frau Marie Natterer-v. Bassewitz, Alfred Patzak), das seit einer Reihe von Jahren in unverdrossener Arbeit der absoluten Musik treue Freunde geworben hat. Drei Abende schufen diesmal eine gutgewählte Vereinigung von Alt und Neu, gaben einen Ueberblick von Bach über Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms zu unseren Modernsten: Pfitzner mit seiner interessanten F dur-Klaviersonate Op. 8 und zu Korngold, dem jugendlich gärenden Talent, das uns im Symphoniker offenbarte, was der Dramatiker uns bis jetzt leider versagte. Das überlegene, gedankentiefe Spiel des Trios wirkt stets im Interesse reinster Kunst erfreuliche Erfolge. — In Solistenkonzerten, die meist im Dienste der Kriegsfürsorge standen, lernten wir Lipmann, den prächtigen Heldentenor der Mannheimer Oper kennen, sowie ein auserlesenes Künstlerpaar: Lattermann-Metzger, das mit einem Wagner-Abend erstmalig im Koburger Musikleben in Erscheinung trat. Die Verpflanzung Wagnerscher Musik in den Konzertsaal mag man mit Recht verneinen, dieser Abend jedoch wuchs trotzdem, dank des wunderbaren, glänzend beherrschten Materials des Hamburger Baritons und des klangvollen, durch vorzügliche Atemführung zu höchster Leistungsfähigkeit gesteigerten Alts der bekannten Bayreuther Sängerin, zu erhabener Höhe. (Na, na! Auch die beste Leistung kann doch über das Unkünstlerische des Prinzips nicht wegtäuschen. D. Schrftl.) Einen Solistenabend veranstaltete auch der Ernst-Albert-Oratorienverein, der von Frl. Irene Werner-Leipzig und dem hier gut eingeführten Kammersänger Hjalmar Arlberg-Leipzig bestritten wurde. Als Bußtagskonzert dieses Vereins fand Brahms' zu Herzen gehendes „Deutsches Requiem" tiefgefühlte Wiedergabe, die der Befähigung des Dirigenten, Generalmusikdirektor Lorenz, das beste Zeugnis ausstellt, und die um so höher zu bewerten ist, als die Zeitverhältnisse in technischer Hinsicht der Aufführung derartiger Chorwerke alles andere als günstig sind. Die glücklich erfaßte Ausgestaltung der schon von jeher volkstümlichen Konzerte des Kirchenchors zu musikalischen Andachten ist das Verdienst seines derzeitigen Leiters, Prof. Karl Türk. Sie finden an kirchlichen Festtagen statt, und der Eigenart unserer Zeit entspricht es, wenn die Gemeinde im eingestreuten Gesang sinngemäß dem die Vortragsfolge jeweils durchziehenden Leitgedanken in die Stimmung des Tages sich vertieft, inniger die Tonsprache auf sich wirken läßt, als reines Zuhören es ermöglicht. Trost und Erhebung in der Musik zu finden, ist gerade jetzt Verlangen der Allgemeinheit, sollte dies nicht Gelegenheit und Weg weisen, die Tonkunst mehr als sonst zum lebendigen Gute aller Volksschichten zu machen, sie mit der Erfüllung ihrer edelsten Aufgabe zu krönen? Ernst Lorenz.

*

Lübeck. Unsere Symphoniekonzerte haben auch in diesem Winter trotz der immer größer werdenden Schwierigkeiten, das Orchester mit ausreichenden Kräften zu besetzen, ihre alte Anziehungskraft bewahrt. Da der große Konzertsaal in der dem Staate gehörenden Stadthalle der Kohlenschwierigkeiten wegen für den Winter geschlossen wurde, fanden sämtliche Konzerte des Vereins der Musikfreunde, auch die stets ausverkauften volkstümlichen, im Stadttheater statt. Es war kein Tausch, mit dem man zufrieden sein kann, weil die akustischen Verhältnisse durch die notwendige Abschließung des Bühnenraumes sich als zu wenig günstig erweisen. An der Spitze des Orchesters steht auch in diesem Winter der treffliche Dr. Georg Göhler. Eröffnet wurden die Symphoniekonzerte mit Franz Liszts „Faust-Symphonie", in der Herr Kammersänger Erb, der einst in Lübeck seine Laufbahn begann und hier unvergessen geblieben ist, das Tenorsolo hervorragend schön sang. In Liedern von Hans Pfitzner und Georg Göhler lernte man den gefeierten Künstler auch als Liedersänger schätzen. Neu war in dem Konzert Gustav Mahlers Adagietto für Streichorchester und Harfe aus der 5. Symphonie, ein mit feiner Hand entworfenes Gemälde, das sich warmer Aufnahme erfreute. Im zweiten Konzert, das uns eine Haydnsche Symphonie und die Schumannsche in C brachte, lernte man in Frl. Eva Biernsten, die das Mendelssohnsche Violinkonzert spielte, eine unserer besten Geigerinnen kennen. Nicht nur technisch steht sie auf der Höhe, sondern sie besitzt vor allem das, was erst das wahre Wesen echten Künstlertums ausmacht: Persönlichkeit. Zu einem unvergeßlichen Ereignis wurde das 3. Symphoniekonzert, in dem Dr. Ludwig Wüllner mitwirkte. Setzt man seine persönlichen Bedenken gegen melodramatische Musik beiseite, wird man Botho Siegwarts Musik zu „Hektors Bestattung" für eine der schönsten halten dürfen, die auf diesem Gebiete geschaffen wurde. Ihr unmittelbarer Vorzug liegt vor allem darin, daß der Komponist nicht als Herrschender, sondern als Dienender auftritt, dem nicht daran gelegen ist, jedes Wort musikalisch zu umschreiben, sondern lediglich den Stimmungsgehalt der Verse aus der Homerschen Ilias zu unterstreichen. Nur episodisch nimmt die Musik einen breiteren Raum ein, und hier erhebt sie sich zu besonders kraftvoller Deklamation. Herrn Dr. Wüllners vollendete Sprechkunst erhob die erschütternde Totenklage der Dichtung zu einsamer Größe. Dieser Musik voran ging Felix Draesekes Tragische Symphonie, die hier zum ersten Male gehört wurde. Alles, was den Komponisten in so manchen seiner Werke als Akademiker zeigt, ist hier abgestreift, und blühendes Leben tritt uns in jedem der vier Sätze entgegen. Das Orchester spielte das schöne Werk mit feinem Gelingen, und Herr Dr. Göhler durfte den Taktstock mit dem Gefühle niederlegen, daß er für Felix Draeseke zu den alten Freunden neue gewonnen hatte. Daß der vierte Abend mit der Pastorale und Schuberts C dur-Symphonie nur schwach besucht war, bestätigte nur die Regel, daß die große Masse „solistenreine" Konzerte nicht liebt. Der Philharmonische Chor, den gleichfalls Dr. Göhler leitet, hob in seinem ersten Konzert am Bußtag zwei für Lübeck neue Werke aus der Taufe, Franz Liszts Graner Festmesse und Paul Gläsers stimmungsvollen Chor „Zum Gedächtnis der Gefallenen". Leider erwies sich der Theaterraum für Vokalaufführung als ganz ungeeignet. Unter den Solisten sicherte sich Frl. Schmutzler aus Leipzig durch ihre Sologaben, drei Göhlersche geistliche Lieder zu Texten von Johann Angelo Silesio, einen besonderen Erfolg. Zu den besonderen Ereignissen des Winters gehörte ein Orchesterkonzert zum Besten der Unterstützungskasse für Musiker. Hermann Abendroth, der hier lange Jahre an der Spitze des Orchesters stand, dirigierte es und frischte damit alte und liebe Erinnerungen wieder auf. Das Programm bot neben drei Wagnerschen Vorspielen Brahms' c moll-Symphonie. Die Lübecker Kammermusik-Vereinigung der Herren Professor Hofmeier, Konzertmeister Szanto und Solocellist Corbach gab bis zum Abschluß dieses Berichtes 3 Kammermusikabende. Die besondere Ueberraschung des 3. Abends bildete das erste Auftreten eines bodenständigen Streichquartetts, das sich aus den Herren Szanto, Gehrken, Leidner und

Corbach gebildet hat. Mit Haydns „Froschquartett" in g moll lieferten sie den überzeugenden Beweis, daß ihr Entschluß in einer glücklichen Stunde gefaßt war. Leider verläßt Herr Szanto, ein Künstler von erstklassigen technischen und musikalischen Fähigkeiten, mit Ablauf des Winters Lübeck, um nach München überzusiedeln. Den Abschluß des Kammermusikabends bildete Brahms' f moll-Quintett Op. 34, das wir schon vor einigen Jahren in der Bearbeitung für 2 Klaviere kennen gelernt hatten. Zwischen beiden Werken spielte Professor Hofmeier Bachs Italienisches Konzert in ernster und gediegener Weise. Mit Solistenkonzerten sind wir in diesem Winter bis jetzt erfreulicherweise nicht überschwemmt. Wir hörten hier eine Reihe talentvoller Schülerinnen aus der Hamburger Klavierakademie von Hans Hermanns, Käte von Schuch und Alfred Otto, den tüchtigen, aber noch nicht ausgereiften schwedischen Geiger Bruno Esbjörn und Hermann Gura, der über einen bis auf den letzten Platz besetzten Saal — ein seltenes Ereignis — quittieren durfte. Die Direktion des Hansatheaters, die ihrer Aufgabe in der Aufführung der ödesten Operettenschmarren für gelöst erachtet, veranstaltete eine größere Reihe von meist wenig besuchten Solistenkonzerten, in denen u. a. Männer wie Ansorge und Schnabel mitwirkten. Da mir eine Einladung nicht zuging, bin ich nicht in der Lage, über den künstlerischen Erfolg der Abende berichten zu können. Unser Stadttheater eröffnete die Spielzeit nach alter, nur in den letzten Jahren verlassener Ueberlieferung mit „Lohengrin". Aus den neu verpflichteten Mitgliedern ragt als eines der stimmlich und künstlerisch begabtesten Frau Ludewigs-Korte hervor, die mit einer schönen, in sich ausgeglichenen und auch an den Grenzen des Umfangs vollquellenden Stimme eine nicht gewöhnliche Darstellungsgabe verbindet. Der neue Heldentenor Herr Hofer hat nicht ganz gehalten, was er zu Anfang versprach, weil sich immer mehr herausstellte, daß der an sich schönen Stimme die rechte technische Durchbildung fehlt. Viel Freude erweckt das hochbegabte, mit dem Herbst dieses Jahres nach Karlsruhe verpflichtete Frl. Edith Sajitz, dem nicht leicht eine Aufgabe zu schwer ist, um sie künstlerisch ganz zu durchdringen. Auch in dem lyrischen Tenor Herrn Trimborn, der Koloratursängerin Frl. Imme, in den beiden Soubretten Frl. Malinowski und Bradsky und den Altistinnen Frl. Bergau und Sonnenberg verfügte unser Theater über frische Talente. Der Spielplan bewegte sich im allgemeinen in den gewohnten Bahnen. Ganz große Aufgaben zu lösen, ist der Direktion nicht gegeben, weil ihr dazu für einzelne Fächer die notwendige Besetzung fehlt. Als Neuheit hörten wir bis jetzt nur eine Oper, Eugen d'Alberts „Die toten Augen", deren Anziehungskraft rasch nachließ. Daß der große Pianist sich zu einer derartigen, bis zur Geschmacklosigkeit oberflächlichen Dichtung hingezogen fühlen konnte, ist bedauerlich, denn wenn d'Albert auch nicht zu den Musikern gehört, die neue Pfade zu weisen vermögen, ist er doch unter unsern Eklektikern einer der besten. Die gute Aufnahme der Oper war zu einem wesentlichen Teile unserm ausgezeichneten ersten Kapellmeister Herrn Hermann Hans Wetzler zuzuschreiben, der in der Auslegung der Partitur, wie immer so auch hier, bis zum Kern der Sache drang. Daß seine blendend schöne und musikalisch bedeutende Lustspiel-Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt" jetzt ihren Siegeszug durch die deutschen Konzertsäle antritt, durfte man erwarten. Sie hat nicht nur hier, sondern auch in einer Reihe anderer Städte ihre Kraft bereits erprobt. An neuen Operetten tischte uns die Direktion bis jetzt — und ich sage nicht, daß das ein Fehler sei — nur Leo Falls „Die Kaiserin" auf, die auch nicht besser und nicht schlechter ist als alle diese Erzeugnisse der die Zeit verstehenden Operettenkomponisten. Größeren Erfolg noch hatte die „Czardasfürstin", die, ich weiß nicht warum, stets volle Häuser verschafft. Aus dem Opernspielplan darf ich noch auf die Aufführung von dem „Barbier von Sevilla" mit Frl. Imme und den Herren Trimborn und Schumacher in den Hauptrollen, auf „Aida", die unverwüstliche „Mignon", Lortzings „Die beiden Schützen", die „Hugenotten", Gounods „Margarete" und die „Zauberflöte" hinweisen. Zu einem künstlerischen Ereignis seltener Art gestaltete sich die Mitwirkung Michael Bohnens als Mephisto in der Gounodschen Oper. Leider wird Direktor Stanislaus Fuchs nun die Direktion des Rigaer Stadttheaters übernehmen. Wir werden den um Lübecks Theater hochverdienten Künstler und prächtigen Menschen schmerzlich vermissen. Zu seinem Nachfolger wurde der Spielleiter der Hamburger Oper, Herr v. Bongardt, gewählt.

F. Hennings.



Die Musik.
Nach einem Gemälde Veroneses im Museum zu Verona.

Würzburg. Bis auf das von Martha Sokolowski aus Augsburg (Gesang) veranstaltete, verunglückte Konzert, für welches Valentine Lammfromm aus München (Klavier) unbegreiflicherweise sich verschreiben ließ, bot der Konzertsaal viel des Guten. Hervorragend beteiligt am musikalischen Leben waren die Lehrkräfte des Königl. Konservatoriums. Die neugegründete Trio-Vereinigung K. Wyrott (Klavier), A. Schreiber (Violine), E. Cahnbley (Violoncell) trat zum erstenmal im I. Volkskonzert mit dem temperamentvoll gespielten Werk 90 von Dworschak heraus. Als Solist war Kammersänger Alfred Kase aus Leipzig gewonnen, der Lieder von Schubert, Franz und Brahms in vorbildlicher Schönheit zum Vortrag brachte. Weitere Trioabende der genannten Vereinigung standen im Dienste der Wohltätigkeit. Eine außerordentlich stimmungsvolle Veranstaltung war ein Kirchenkonzert zugunsten der Weihnachtsbescherung hiesiger Lazarette, gegeben von Herren des Konservatoriums H. Schindler (Orgel), R. Fischer (Gesang), E. Großmann (Violine), J. Manigold (Flöte), R. Lindner (Waldhorn). Eigene Hervorhebung verdient ein neues Werk von Hans Schindler „Pastorale für Violine und Orgel mit Einbeziehung des Chorals Vom Himmel hoch da komm ich her", das ebensoviel kontrapunktisches Können wie natürlich quellende Erfindungsgabe und edlen Klangsinn aufweist. Zum Besten des Roten Kreuzes veranstaltete der Direktor des Konservatoriums, M. Meyerolbersleben, ein Konzert im Saale der Anstalt, dessen Mittelpunkt „Das Tränenkrüglein", Gedicht von Hermann Erler, für Soli, gemischten Chor, Klavier, Orgel und Harfe, Op. 57, von G. Schumann bildete; ich für meine Person konnte weder der naiven Dichtung noch der gesuchten Vertonung Geschmack abgewinnen. In Walter Rehberg aus Mannheim lernten wir einen technisch gewandten Klavierspieler kennen. Gerechte Bewunderung und allseitigen Beifall fand das Moellendorff-Streichquartett der Damen D. v. Moellendorff (I. Violine), H. Elgers (II. Violine), D. Hamann (Viola), L. Winkler (Violoncello), dessen Bekanntschaft uns das Konservatorium in seinem I. Jahreskonzert vermittelte; im II. Konzert führte Meyerolbersleben „Das Lied von der Glocke" von Max Bruch auf und ehrte dadurch den greisen Tonsetzer anläßlich seines 80. Geburtstages. Die Soli sangen Amalie Hermann aus München (Sopran), Grete Rautenberg aus Dessau (Alt), R. Fischer aus Würzburg (Tenor), R. Schmid aus München (Baß); letzterer, Lehrer an der K. Akademie der Tonkunst, führte sich als ein ebenso stimmbegabter Sänger wie vornehmer Künstler in Würzburg ein. Im II. Volkskonzert spielten A. Busch (Geige) und F. Busch (Klavier) Beethoven—Bach—Brahms in einer Weise, für die es nur ein Wort gibt: Vollendung. Im III. Volkskonzert waren Walter Davisson, Frankfurt a. M. (Violine), Ludwig Natterer, München (Viola), Johannes Hegar, München (Violoncello), aus den Zeiten des Rebner-Quartetts im besten musikalischen Rufe stehend, zu einem Trio vereinigt und erfüllten mit Werken von Reger, Mozart und Beethoven in hohem Maße die in sie gesetzten Erwartungen; Loli Heelein aus Würzburg (Sopran) sang Lieder von Wolf, Schumann, Schubert und Mendelssohn-Bartholdy mit lieblicher Stimme und gefälligem Vortrage. Unser langjähriger lyrischer Tenor am Stadttheater, Kammersänger Max Camphausen, erfreute uns in einem Abschiedskonzert nochmals durch den Wohllaut seines Organs. Weniger sinnliche Tonschönheit, dagegen ein ausgeprägtes Gestaltungsvermögen ist dem Baritonisten Adi van Erlen aus Frankfurt a. M. eigen; Konzertmeister Hugo Argus aus Mannheim stellte als Geiger den Virtuosen zu sehr in den Vordergrund. Die Begleitung beider, die für einen wohltätigen Zweck musizierten, hatte Sophie Ott (Würzburg) übernommen. Klein in der Stimme, fein in den Mitteln des Vortrags erwies sich die Sopranistin Else Hildebrand; anschmiegsam begleitete Walter Meyer-Radon, der mit Schumanns Symphonischen Etüden den denkenden und fühlenden Künstler bekundete. Mit einem eigenen Klavierabend trat unsere einheimische talentvolle Pianistin Ella Stark an die Oeffentlichkeit. Palma und Gisela von Pászthory (Violine-Klavier) gaben in ihren Vorträgen Zeugnis einer kräftigen Originalität. Rich. Wagner-Abende gaben Heinrich und Katharina Knote, ferner Ottilie Metzger-Lattermann, Ejnar Forchhammer und Theodor Lattermann. Trotz vieler Reize der Darbietungen dieser hervorragenden Künstler konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß derartige Vorführungen mit Klavier einer überwundenen Geschmacksrichtung angehören. Die hiesige Landsturmkapelle unter der Leitung von Karl

Brauer machte uns mit dem II. Teil: Am Grabe des Helden, aus der Heroischen Suite „Heldenblut" von Karl Schadewitz bekannt. Tiefes Empfinden spricht aus diesem — dem Andenken seines gefallenen Bruders gewidmeten — eindrucksvollen, gedanken- und klangschönen Seelengemälde. Begeisterte Aufnahme fand das Konzert der Königl. Ungar. Budapester Honvedmusik, in deren Reihen Meister ihrer Instrumente zu finden sind; ich nenne da in erster Linie den Harfenisten Revere Gyula. Wir hörten deutsche und magyarische Musik; Mitwirkende war Kammersängerin Erler-Schnaudt, München. Ein lieber Gast, der Lautensänger Robert Kothe, fehlte auch in diesem Winter nicht. — In der Oper danken wir Direktor Stuhlfeld eine ebenso reiche Abwechslung mit betonter Pflege deutscher Schöpfungen wie sorgfältig vorbereitete Durchführungen. Neben unserem verdienstvollen Dr. Erich Falkmann ist es der begabte neue Kapellmeister Dr. Richard v. Alpenburg. Als Uraufführung wurde das Singschauspiel „Die Pußtanachtigall", ein Drama aus dem Künstlerleben in drei Aufzügen von Ernst Heinrich Bethge, Musik von Albert Mattausch-Racocy, gegeben. Ich stelle das Buch über die Musik, der technisches Können nicht abzusprechen ist, aber in der Erfindung die Gedanken, in der Gestaltung die Kraft, im Aufbau das Zusammenfassende mangelt. Die beste Talentprobe lieferte der Dichter — und relativ auch der Tonsetzer — im II. Aufzug. Am wenigsten konnte ich mich nach beiden Seiten hin mit dem III. Aufzug befreunden. Dem Werke war ein Achtungserfolg beschieden.

Georg Thurn.

*

Salzburg. Der Zufall hat es gefügt, daß Wolfgang Amadeus Mozart, dessen Vater bekanntlich aus dem Deutschen Reich nach Salzburg übergesiedelt, in dieser Stadt das Licht der Welt erblickte. Damals war die erzbischöfliche Residenz Sitz der musikalischen Kunst. Nach den Freiheitskriegen trat in der alten Bischofsstadt eine gewaltige künstlerische Stagnation ein. Erst durch die in den letztvergangenen Jahrzehnten eingeführten sommerlichen Musikfeste geriet Salzburg, das sich, obwohl Erzbischof Hieronymus Colloredo den edlen Meister Mozart aus der Stadt jagte, den Namen „Mozart-Stadt" beigelegt hat und die Geburt dieses Heroen der Tonkunst in geschäftlicher Hinsicht recht tüchtig zu nützen versteht, in den Ruf einer hervorragenden Musikstadt. Wer längere Zeit innerhalb der Mauern dieser von fremder Kunst beherrschten Stadt weilt, der wird gar bald belehrt, daß es mit dem musikalischen Kunstbetrieb durchaus noch nicht so hoch bestellt ist, als es sich von der Ferne ausnimmt. Von größeren musikalischen Veranstaltungen aus eigener Kraft — die vorerwähnten Feste werden fast durchgehends von bezahlten Kunstkräften aus aller Herren Länder durchgeführt — sind nur zu nennen die drei im Winterhalbjahr bei beschämend schwachem Besuch stattfindenden Symphonie-Konzerte der internationalen Stiftung „Mozarteum" und allenfalls noch ein manchmal in größerem Stil gehaltenes Konzert der Salzburger Liedertafel. Durchreisende Virtuosen und Sänger weist jede andere Stadt in der Größe Salzburgs in ähnlichem Umfange auf. Aus dem Gesagten erhellt, daß sich Salzburg den Ruf, den es als Musikstadt an sich genießt, erst verdienen muß. Als Mittel hiezu gehörte vor allem ein ständiges städtisches Orchester, das sich die Gemeinde, die seit langem nur für den finanziell sehr ergiebigen Operettenbetrieb in ihrem auf eigene Regie von einem sehr merkwürdigen Intendanten geführten Theater alleiniges Interesse aufzubringen vermag, nachmals erst wird leisten müssen. Der vor Jahrzehnten bestandenen Oper wurde mit dem kulturellen Fortschritt gefühllos das Lebenslicht ausgeblasen. Außerdem bedarf dann noch das aus staatlichen und privaten Mitteln zur Musikhochschule ausgestaltete „Mozarteum" noch gewaltiger Förderung, um es zu einem den guten Absichten entsprechend segensreichen Kunstinstitut für Stadt und Land emporzubringen, wie hiefür **Dr. Bernhard Paumgartner**, der neue Direktor des Konservatoriums, seine beachtenswerten Pläne entworfen hat. Ueber diesen Punkt ein andermal.

August Brunetti-Pisano.

*

Wien. Das „Dreimäderlhaus" nähert sich fröhlich dem siebenten Hunderter seiner leider nur durch die Sommerferien unterbrochenen Aufführungen. In einem Tingeltangel wird seit Wochen zwischen zwei — sagen wir Chansons Beethovens Brief „an die unsterbliche Geliebte" mit melodramatischer Begleitung der Mondscheinsonate serviert, ohne daß ein ersatzbiergefülltes Glas, dessen Inhalt für sonstige Verwendung ohnedies nicht geeignet ist, auf die Bühne geflogen käme. Die Millionen, die man dem toten Schubert abnehmen konnte, lassen keinen aus der ehrsamen Zunft der Operettenverdiener schlafen. Eine Fortsetzung des Schubert-Singspiels droht bereits im Februar, und niemand würde sich über eine Beethoven-, Brahms- oder Bruckner-Operette weiter aufregen. Unterdessen schenkte uns der neue Direktor der Volksoper, Mader, den „weißen Adler". Bisher nur als Autor schwacher eigener Ballette gekannt, blieb ihm noch zu beweisen übrig, daß er auch mit guten, also mit fremden Einfällen nichts anzufangen weiß. Herr Regel, der Ballettdichter, und Herr Leon, der Meister der lustigen Witwe, somit zwei Spezialisten in fremden Einfällen, waren die rechte Gesellschaft zur Ausschrotung Chopins für Zwecke, für die der hundertste Todestag Kosciuskos und die aktuelle politische Konstellation an unserer nordöstlichen Grenze willkommene Mittel waren. Ein läppisches, langweiliges, in schlechtem Deutsch geschriebenes Buch bedeutet insofern einen Markstein usw. usw., als der wohlbekannte mauschelnde, aber sonst hoch anständige polnische Jude, nicht der von Erlanger, nicht der von Weis, sondern der aus dem „Rastelbinder", von den geschmacktriefenden Autoren nunmehr für opernfähig befunden und gewürdigt wurde, zu Chopins Musik „**broches**" und rituelle Couplets zu singen. Beim Dreimäderlhaus gab es, halt: gibt es doch wenigstens bloß geschlossene Tanz- oder Liednummern, die, wörtlich von Schubert übernommen, immerhin den Standpunkt zuließen: „Wenn schon eine Operette, und wenn schon von einem Franz, dann immer noch lieber von Schubert als von Lehar." Was aber im Gasthof zum weißen Adler geschieht, ist ein Zerhacken des ganzen Chopin in lauter kleine sinnlos durcheinander gemengte Ragoutbrocken, übergossen von einer Orchestertunke à la Mader, und gewürzt mit hineinkomponierten Sprechgesangsstimmen. Was tut der Gast in solchem Fall? Er wendet sich mit Grausen! — Beklagt bloß die ehrliche Bemühung des guten Ensembles, **der Damen** Flondor und Land, der Herren Manowarda, Buškovic und Bandler und erinnert sich, daß die neue Direktion gleichsam programmatisch mit einer allerdings akademisch unreifen, aber gut gemeinten Aufführung von Orpheus und Eurydike eröffnet hatte. Freilich war auch die andere Note, zu der jede Volksoper mehr oder minder hinneigt, schon damals mit „Vagabund und Prinzessin" betont worden. Immerhin ein liebenswürdiger Vertreter eines unbedeutenden Genres. Ein Akt nach Andersens „Schweinehirt" vom Maler Seligmann in gefällige Verse gebracht, hat mit der leichten, aber geschmackvollen Musik Ed. Poldinis freundlich gewirkt. Vor Jahren hat Alexander Zemlinskys „Es war einmal" dasselbe Motiv nach Holger Drachmans Drama in psychologischer Vertiefung zur dreiaktigen Oper erweitert gebracht, und in einer märchenhaft reichen und blühenden Vertonung, die sich zu Poldinis spielerischer Kleinigkeit verhält, wie — ja wie Andersen zu Seligmann. — Ueber Konzerte ist wenig genug zu berichten. Der von einem ununterbrochen „rührigen" Verleger eingeführte amerikanische Geschäftsbetrieb, der es unter zwanzig Beethoven-Abenden nicht tut („sämtliche" Sonaten, „sämtliche" Trios", sämtliche!. sämtliche!!.) befriedigt den Bedarf des Publikums, das nach neuer Musik nicht neugierig ist. Hier einiges Bemerkenswerte: Im zweiten philharmonischen Konzert, nach verblüffendem A-vista-Spiel einer alten Ballettsuite Rameaus, und einem Streicherkonzert Händels, zwei Erstaufführungen, eine Neuheit von W. Mauke: „Einsamkeit", symphonische Tondichtung für großes Orchester. Es fehlt das Zwingende der Eingebung, das Müssen. Es ist alles da, ganz so, wie es sich gehört, die „Resignation", der „Aufschwung", die thematische Arbeit, die Behandlung des Orchesters. Aber es könnte andere Titel für diese Musik geben, oder, vielleicht noch besser, andere Musik zu diesen Titeln. Man glaubt das Müssen nicht. Noch weniger, wenn möglich, dem neuen Weingartner, Symphonie Nr. 4, Op. 61. Weingartner hier, Weingartner da. Dirigent, Klavierspieler, Komponist, Schriftsteller, Journalist, Redner. Immer auf der Höhe der Situation. Immer verbindlich lächelnd, tadellos elegant, mit kokett erhobenem kleinen Finger. Immer liebenswürdig, immer oberflächlich. Spielt Beethoven-Trios mit Rosé und Buxbaum, ohne genügendes pianistisches Fundament, wie er fast probenlos sein Orchester dirigiert. Hält einen, natürlich „geistvollen" Vortrag über „die Grenzen der Musik". Versteckte Polemik gegen die schlimme „Moderne", gegen Programmusik — (seine eigene gehört zu seinen besten Sachen!) — Konstruiert eine „Adelsgrenze". Wo ist sie? Ich habe sie in seinen Werken, seinen, ach so beliebten Liedern, seinen Symphonien oft überschritten gefunden. Auch in dieser Vierten, deren dritter Satz in seinem Einfall nach Operette schmeckt. Gewaltsam, unechtes Zurückschrauben in eine fremde und sehr ferne Welt. Das Landschaftsbild der „Pastorale" aus der Ballettperspektive, winzig, kostümiert, ohne Ausblick, ohne Sturm, ohne Empfindung. „Ich konnte, wie Ihr, ich kann auch, wie Er!" Nein, eine Verkleidung, wie damals, als Weingartner uns die von ihm eingefügten Rezitative in Méhuls Josef als echt einreden wollte, wie im „Oberon", der eine unnötige Szene dazukriegen mußte, damit man wisse, er könne auch ein Quartett in Webers Art machen! Schauspieler in mancher Maske, den der Beifall der Menge glücklich macht, verwöhnter Liebling. Aber die vierte Symphonie hatte selbst bei diesem Publikum, bei seinem Publikum keinen Erfolg. Das ist übrigens Beethoven auch schon passiert! E. W. Korngold, ein ganzer Abend. Verblüffend, wie jedes Debüt dieser jungen Feuerbegabung auch das des Dirigenten. Als wäre er mit dem Taktstock geboren. „Vorspiel" und Karneval aus Violanta, etwas blasser im Konzertsaal, wo der Renaissance-Rahmen fehlt. Neue Lieder, teils mit Klavier, teils mit Orchester, keineswegs auf der Höhe seiner bisherigen Produktion. Viel äußerliche Gefälligkeit, Gefallsucht. Unbedeutend eine Kaiserin-Zita-Hymne, für großes Orchester, Orgel, Baritonsolo — gemischten und Kinderchor. Sie wird so wenig „Volksgesang" werden, — so sehr sie an ein bekanntes Volkslied erinnern mag — wie Wagners Kaisermarsch. Wie prächtig glühte neben diesen allzu absichtsvollen Werken der jugendlich unbekümmerte Lavastrom der „Sinfonietta". Von hier über das Streichsextett geht der Weg vorwärts und aufwärts. — Einen schönen Abend danke ich Julius Bittner. Seine Gattin Emilie sang mit gereiftem Können eine Reihe neuer Gesänge, darunter den Zyklus „das alte Lied vom alten Leid", alle nach eigenen, wohlgelungenen Versen. So schafft ein gänzlich Unbekümmerter. Ohne Absicht, ohne Zweck. Er fürchtet Vorbilder so wenig, wie den naheliegenden Vergleich mit „Frauenliebe und Leben" — (ebenfalls ein Frauenschicksal in ähnlichen Bildern und ähnlichem Verlauf) —, er scheut auch einmal eine Banalität nicht. Er spricht und singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, ohne allzuviel Kunstfertigkeit, aber immer aus voller Brust. So gelingen ihm tragische und witzige Töne oft mit packender Eindringlichkeit. Weniger das leidenschaftliche Uebermaß, als dunkle Resignation, weniger der feine Humor, als der kräftige, lautlachende Spaß. Eine gesunde erfrischende Natürlichkeit macht Mensch und Künstler gleich liebenswert. — Schließlich berichte ich noch, daß das Stadttheater der Operette ausgeliefert wurde, das dritte Sprechtheater, dem in den letzten Jahren dieses Schicksal widerfuhr. Von 16 Wiener Privatbühnen werden im nächsten Jahre nicht weniger als neun den weltbekannten Wiener Operettenblödsinn verzapfen. Und da sage man noch, daß Wien keine Musikstadt mehr ist!

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

Kunst und Künstler

— Prof. Wilhelm Weber in Augsburg konnte im Dezember v. J. auf eine 25jährige Tätigkeit als höchst erfolgreicher Leiter des Oratorienvereins zurückblicken. Aus diesem Anlaß fand ein eigenartiges Konzert statt. E. v. Possart sprach Schillers „Worte des Glaubens“, worauf vier Sätze aus Beethovens Missa solemnis zur Aufführung gelangten. An diese schloß sich Possarts Wiedergabe der „Ideale“ des Dichters, die als Ueberleitung zur Aufführung der Eroica gedacht waren.

— Am 11. Februar vollendete der Komponist Desiré Thomassin in München sein 60. Lebensjahr. 1858 als Sohn eines Kaufmanns zu Wien geboren, war er Schüler von Rheinberger in München und widmete sich dann der Komposition. Er schrieb Messen, Chorlieder, Orchesterwerke und zahlreiche Kammermusikwerke. Nebenher malte er auch in künstlerischer Weise. —t.

— Die in beiden Weltteilen wohlbekannte Koloratursängerin Marcella Sembrich wird am 18. Februar 60 Jahre alt. 1858 zu Wisniowczyk in Galizien geboren, war sie in Lemberg Schülerin von Wilhelm Stengel, ihrem späteren Gatten, und trat schon mit 12 Jahren als Klavier- und Violinspielerin öffentlich auf. Sie vervollkommnete sich dann bei Liszt, im Gesang in Mailand bei Lamperti. 1877 betrat sie in Athen zum ersten Male die Bühne als „Lucia“ und ging 1878 nach Dresden, wo sie zwei Jahre der Kgl. Oper angehörte. Seitdem sang sie in den größten Städten Europas und Amerikas. —t.

— Joseph Reiter wurde der Wiener Hofoper als Kapellmeister verpflichtet.

— Artur Nikischs Büste, geschaffen von Martin Kuntze, wird anläßlich des 40jährigen Leipziger Dirigentenjubiläums Nikischs in der Wandelhalle des Gewandhauses aufgestellt werden. Sie wurde der Stadt vom Ministerium des Innern überwiesen.

— Der Züricher Tenor Max Hirzel ist der Kgl. Oper in Berlin verpflichtet worden.

— Prof. Dr. L. Schiedermair (Bonn) wurde zum ordentlichen Mitglied des fürstlichen Forschungsinstitutes in Bückeburg ernannt.

— Xaver Scharwenka ist der Anhalt-Dessauische Orden für Kunst und Wissenschaft in Gold verliehen worden.

— Der Fürst zur Lippe verlieh dem Kammersänger David Eichhöfer (Detmold) die Kriegsehrenmedaille am weißen Bande.

hp. Ein 75jähriger „Frosch“. Kammersänger Anton Erl, das Ehrenmitglied der Dresdener Hofoper, half kürzlich in einer „Fledermaus“-Aufführung als Gerichtsdiener Frosch aus und bot, trotz der Last der Jahre, eine äußerst bewegliche und unterhaltsame Leistung, die in ausverkauftem Hause stürmischen Jubel weckte.

— Vera Schwarz von der Hamburger Oper gastierte als „Jüdin“ und als „Aida“ in Dresden auf Anstellung. Die Künstlerin, die gesanglich und darstellerisch hervorragende Leistungen bot, ist als Nachfolgerin der nach Wien übersiedelnden Frau Forti ausersehen.

— Das Leipziger Gewandhausquartett erzielte auf einer Reise durch die Schweiz auch in Lausanne und Genf gewaltige Erfolge.

— H. Kiefer, der ausgezeichnete Violoncellist, hat seinen ständigen Wohnsitz nach Dresden verlegt.

hp. Ein neues Wunderkind. Die 11jährige Maria Murzilli, die Tochter eines Dresdener Kinogeigers, trat erstmalig vor die Oeffentlichkeit und bekundete mit der Wiedergabe eines Mozartschen Violinkonzertes und anderer Stücke große Begabung, die nun hoffentlich in Ruhe ausreifen kann und vor frühzeitiger Verzettelung bewahrt bleibt.

— Der rührige Direktor des Stadttheaters in Würzburg, W. Stuhlfeld, ist vom Theaterausschuß in Salzburg eingeladen worden, mit der Oper seiner Bühne in der Mozart-Stadt 24 Aufführungen zu geben.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Gustav Schreck ist in Leipzig, 69 Jahre alt, gestorben. Er wurde am 8. September 1849 in Zeulenroda geboren, studierte unter Papperitz, Plädy und Jadassohn am Leipziger Konservatorium, an das er 1887 als Lehrer berufen wurde. 1892 wurde er zum Nachfolger W. Rusts am Thomaskantorate erwählt, wurde 1898 Kgl. Professor und 1905 Dr. phil. h. c. der Universität Leipzig. Schreck hat sich als Leiter der Thomaner seiner großen Vorgänger würdig gezeigt und sich auch als Herausgeber älterer Musik und eigener Schöpfungen einen geachteten Namen errungen.

— Der Organist an der Pauluskirche in Breslau, Hermann Meyer, hat den Tod auf dem Schlachtfelde gefunden.

— Der Pianist Ludwig Hirschberg, Professor an der Kgl. Hochschule in Berlin-Charlottenburg, ist gestorben.

— Aus Frankfurt a. M. wird der Tod des früher hochgeschätzten Baritons Sigmund Kosel gemeldet. Der Künstler wurde 78 Jahre alt.

— Gottfried Linder, vormals Professor am Kgl. Konservatorium in Stuttgart, ist am 29. Januar im Alter von 75 Jahren entschlafen. Er stammte aus Ehingen, war Schüler von Schilling und Jul. Meyer (München) und beendete seine Studien an der 1857 begründeten Stuttgarter Musikschule, aus der später das Konservatorium hervorging. Linder war ein vorzüglicher Lehrer und Musiker. Er schrieb Klaviertrios, Streichquartette, ein Klavierkonzert, die symphonische Dichtung „Im Walde“, Konzertouvertüren, Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzerten (in Leberts Neuausgabe) usw. und die Opern „Dornröschen“ (1872) und „Konradin von Schwaben“ (1875).

— In Dresden starb der ehemalige Stadtmusikdirektor Theodor Fischer im Alter von 71 Jahren.

— Der Organist der Erlöserkirche in München, Max Zech, ist nach langem Leiden gestorben.

— Im Alter von 86 Jahren entschlief in Lübz (M.) der städtische Musikdirektor August Steinkopf.

— Aus Königsberg wird der Tod des Organisten Max Oester gemeldet.

— Der frühere Leiter des städtischen Kurorchesters in Wiesbaden, Louis Lüstner, ein vortrefflicher Musiker, ist als Achtundsiebzigjähriger gestorben.

— In Mannheim starb die einst hochgefeierte Sängerin Henriette Ullrich-Hohn im Alter von 84 Jahren.

— In Wien ist Amalie Materna gestorben. Sie wurde am 10. Juli 1847 als Tochter eines Lehrers in St. Georgen (Steiermark) geboren und betrat zuerst als Operettensoubrette die Bühne. Nach ihrer Tätigkeit im Carltheater in Wien entschloß sie sich zu ernsten Studien bei Koch und Esser, die es der Künstlerin ermöglichten, an die Wiener Hofoper zu gelangen, wo sie, von Anfang an aufs höchste geschätzt, bis zu ihrem Abgange von der Bühne, am 31. Dezember 1894, blieb. Amalie Materna hat auch weiterhin ihre herrliche Stimme noch in der Oeffentlichkeit erklingen lassen. Für alle Zeiten bleibt ihre Kunst mit den Gestalten Brünnhildes (Bayreuth 1876) und Kundrys (Bayreuth 1882) verbunden. Die Fülle und der Glanz ihres Organs war unbeschreiblich, ihre Darstellung zeigte jene elementare und leidenschaftliche Größe, ohne die insbesondere Wagnersche Gestalten niemals zu höchster Wirkung kommen können. Wagners „treue und tüchtige Materna“ wird, wo immer die Welt die große Künstlerin gehört hat, unvergessen sein.

— Aus Znaim kommt die Kunde vom Tode Heinrich Fibys. Er wurde geboren am 15. Mai 1834 zu Wien, war nach Absolvierung des dortigen Konservatoriums Lehrer an der Musikschule der Philharmonie in Laibach und leitete als Musikdirektor von 1857—1902 die von ihm organisierte städtische Musikschule. Als Komponist machte sich Fiby durch zahlreiche Chor- und Orchesterwerke, Kammermusik und Lieder bekannt.

— Der französisch geschriebene Teil der „Schw. Musikpäd. Blätter“ meldet den Tod des Schülers von Rimski-Korsakoff, der unter dem Pseudonym Mousikant ein gewisses Aufsehen gemacht hat. Die Oper in Monte Carlo brachte seinerzeit seine „Tragédie de la Mort“ zur Aufführung. Unaufgeführt blieb bis jetzt seine Oper „Nataschka“.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Uraufführung der romantischen Oper „Laurins Rosengarten“ von W. Mauke wird in Karlsruhe unter Hofoperndirektor Fritz Cortolezis, der für des Münchner Meisters Kunst lebhaftes Interesse zeigt, stattfinden.

— Am Karlsruher Hoftheater hatte unter Cortolezis' feinsinniger Leitung Mozarts Jugendwerk „Die Gärtnerin aus Liebe“ in der Bearbeitung von A. Rudolph einen erfreulichen Erfolg. Ob das Werk des 18jährigen Mozart in der neuen Form lebensfähig sein wird, bleibt abzuwarten.

— Otto Dorns Operneinakter „Närodal“ und „Die schöne Müllerin“ fanden bei ihrer Wiederaufnahme in den Spielplan der Kgl. Oper in Wiesbaden sehr beifällige Aufnahme.

— In Gera hatte Hofrat Kleemanns Weihnachtsmärchen mit Musik „Marienkind“ einen sehr freundlichen Erfolg.

— Pfitzners „Christelflein“ hat auch in Barmen starken Beifall gefunden.

— Fr. Kloses dramatische Symphonie „Ilsebill“ hat in Köln lebhafte Anerkennung gefunden. Es hat lange genug gedauert, bis das Werk in die Stadt am heiligen Strome gelangt ist.

— Im 14. Gewandhauskonzert zu Leipzig kam eine Symphonie d moll von Emil Robert Hansen, einem Mitgliede des Gewandhausorchesters, aus dem Manuskript zur Uraufführung. Hansen weiß durchaus etwas in dieser Symphonie zu sagen und ist in guter symphonischer Schule gewesen. Der Anfang gibt sich in Harmonik und Instrumentation modern und mutet recht zerrissen an. Was aber dann kommt, ist überaus erfreulich. Ein kurzes, eindringliches Adagio und ein harmlos-fröhliches Scherzo sind besonders geglückt. Auch der energische Schlußsatz weiß zu packen. Die Aufnahme war sehr warm, die Aufführung ausgezeichnet. G. F.

— Die Berliner Kgl. Oper führte zum ersten Male Liszts Legende von der heiligen Elisabeth in szenischer Form auf.

— In der Wiener Volksoper hatte M. Oberleithners Oper „La Vallière“ (Uraufführung in Brünn 1916) starken Erfolg.

— Cherubinis „Wasserträger“ ist, von K. Alving textlich und von H. Stieber musikalisch überarbeitet, mit Erfolg über die Bühne des Stadttheaters in Kiel gegangen.

— Busonis „Turandot“ und „Arlecchinos“ werden ihre erste Aufführung in Deutschland durch die Frankfurter Oper finden.

— Walter Niemann hat ein neues Werk für Streichorchester „Anacreon“ (Frühlingsstimmung; feierlicher Tempelreigen) beendet, das bei C. F. Kahnt in Leipzig erscheinen und durch die Geraer Hofkapelle (H. Laber) zur Uraufführung gebracht werden wird.

Vermischte Nachrichten

— An Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. ist ein Seminar für Schulgesanglehrer errichtet worden. Der Kursus erstreckt sich auf 2 Jahre, begann am 1. Februar 1918 und umfaßt die Fächer: Methodik und Pädagogik des Schulgesangunterrichts, Sologesang, Sprechtechnik, Harmonielehre bezw. Kontrapunkt, Uebungen in der Ausbildung des Gehörs, der Rhythmik und des Musikdiktats, Partiturspiel, Klavier und Violine.

— In Charlottenburg, dem Sitze der Kgl. Hochschule für Musik, ist anläßlich H. Kretzschmars 70. Geburtstage eine den Namen des hochverdienten Gelehrten und Künstlers tragende Stiftung begründet worden, aus deren Erträgnissen hilfsbedürftige Studierende der Hochschule unterstützt werden sollen.

— Auf Einladung des Chefs der Militärverwaltung Kurland und gefördert durch das besondere Interesse des kunstsinnigen Rittmeisters v. Goßler, der als Mitglied des preußischen Abgeordnetenhauses wiederholt für die Pflege des deutschen Volksliedes eingetreten ist, veranstaltet die Deutsche Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung, Berlin, gegenwärtig Volkskonzerte in Mitau, Libau und Riga unter Mitwirkung des Geigers Johannes Velden (des künstlerischen Leiters der Gesellschaft), des Organisten der Singakademie Adolf Schuetz und dessen Gattin, der Konzertsängerin Gertraud Schuetz.

— Zur Geschichte des Violoncellspiels. (Eine Anregung.) Diese Zeilen möchten auf einen in der Geschichte des Violoncellspiels zu wenig berücksichtigten Faktor aufmerksam machen. Die Bedeutung, die der Stachel für die Entwicklung des Violoncellspiels hat und haben mußte, ist unbestreitbar eine außerordentliche. Durch den Stachel bekam das Instrument eine feste Stütze, wodurch der Körper von der mühsamen und etwas gezwungenen Haltung, die das Halten des Instruments mit den Knien verursachte, befreit wurde und mit dieser Erleichterung der Finger- und Bogentechnik größere Entwicklungsmöglichkeiten bot. Der Ton bekam größere Modulationsfähigkeit, die Fingertechnik wurde beweglicher — man war nicht mehr gezwungen, ganze Partien im Daumenaufsatz zu spielen, was auf Kosten des Ausdrucks hatte geschehen müssen —, man war Herr seines Instruments geworden, und ich glaube, daß nur mit der Einführung des Stachels die Finger- und Bogentechnik solch große Fortschritte machen und das Violoncell als „Soloinstrument" zu der Stellung führen konnten, die es gegenwärtig unbestritten einnimmt. In Anbetracht dieser Tatsache wäre es doch sehr wünschenswert, einmal genau zu erfahren, wer (und wo) zuerst auf die Idee kam, den Stachel einzuführen und zu welcher Zeit das Spiel mit dem Stachel sich endgültig einbürgerte. Leider enthält das sonst sehr wertvolle Buch „Das Violoncell und seine Geschichte" von Wasielewski in dieser Hinsicht gar keine Anhaltspunkte, obwohl eine Violoncellgeschichte diesen wichtigen Punkt nicht unberücksichtigt lassen dürfte. Die Vorteile, die der Stachel dem Violoncellisten bietet, war den Alten entweder ganz unbekannt oder wenigstens unwillkommen (gibt es doch noch jetzt einzelne Lehrer, die von ihren Schülern verlangen, daß sie ohne Stachel üben sollen, weil . . . „dadurch die Haltung des Instruments richtig (!) erlernt" werden könne). Als feststehend darf angenommen werden, daß die Violoncellisten — die bekanntesten — zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts ohne Stachel spielten: L. Boccherini (1743—1805), J. L. Duport (1749—1819), B. Romberg (1767—1841), Dotzauer (1783—1860), F. A. Kummer (1797—1879), Alf. Piatti (1822—1901) usw. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Stachel schon im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vereinzelt auch früher) auftauchte und daß beide Typen längere Zeit nebeneinander existierten, bis das Spielen mit dem Stachel endgültig siegte. Der letzte bedeutende Violoncellist, der mit der alten Tradition nicht brechen wollte, Robert Hausmann, starb im Jahre 1909. Wäre es nun nicht eine dankbare Aufgabe für „den Berufenen", dieses wichtige Kapitel in der Geschichte des Violoncells — vielleicht für eine eventuelle Neuauflage des oben erwähnten Buches von Wasielewski — auf Grund vorhandener und noch aufzufindender Quellen zu erforschen und diese Lücke auszufüllen? Des Dankes der Violoncellistenwelt dürfte er sicher sein!

Joachim Stutschewsky, Zürich.

* * *

Unsere Musikbeilage muß diesmal leider ausfallen, weil die rechtzeitige Beschaffung des Papiers infolge der bekannten schwierigen Verhältnisse auf dem Papiermarkt nicht möglich war. Um keine Nummer ausfallen lassen zu müssen, werden wir dem nächsten Heft 11 die Beilage Nr. 10 und 11 im Umfange von je zwei Seiten beifügen.

Zur freundlichen Beachtung!

Die durch wichtige Interessen des Vaterlandes bedingten Verkehrsverhältnisse bringen es mit sich, daß wie bei anderen Zeitschriften so auch bei unserer „Neuen Musik-Zeitung" die Zustellung der einzelnen Hefte an die Bezieher sich gelegentlich erheblich verzögern muß. Wir bitten unsere Leser, dies gütigst zu berücksichtigen und von Beschwerden abzusehen, denen abzuhelfen der Verlag wie die Buchhandlungen außerstande sind.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Schluß des Blattes am 2. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 14. Februar, des nächsten Heftes am 28. Februar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Hain, Leo: Meinem Jungen. Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung 1 Mk. Aloys Mecke, Duderstadt.

— Die drei Spee. Lied für eine Singst. mit Klavier. 2. u. 3. Aufl. 1 Mk. Ebenda.

Carnill, Karl Heinr.: Der Fischer. Ballade von Goethe, f. 1 Singst. mit Klavier 1.50 Mk. Jul. Hainauer, Breslau.

— Zwölf Lieder für eine Singst. mit Klavier je 60 Pf. Ebenda.

Müller-Hartmann, R., Op. 12: Liebesgedichte von R. Huch, für eine Singst. u. Klav. Heft 1 u. 2 je 3 Mk. D. Rahter, Leipzig.

— Op. 11: Fünf Lieder für eine Singst. mit Klavier je 1.50 Mk. Ebenda.

Tierling, Sigism., Op. 3: Drei Minnelieder für eine Singst. mit Klavier 1.20 Mk. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Erdmann, Eduard: Neun Lieder f. eine Singst. mit Klav. Heft 1: 2.50 Mk., Heft 2: 3 Mk. Ries & Erler, Berlin.

Klaviermusik.

Mainzer, Hermann, Op. 5: Sonate für Klavier e moll 3 Mk. Alfred Schmid Nachf., München.

— Op. 6: Sonate für Klavier 3.50 Mk. Otto Halbreiter, München.

Mai, Julius: Vier Fantasie-Tänze für Klavier. Prof. Dr. Jul. Mai, Bern, Sulgenheimweg 15.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 11

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Zur Aufführung und Inszenierung des Gluckschen „Orpheus".

Von Eugen Mehler (Straßburg i. E.).

Wenig mehr als drei Jahre sind seit der 200. Wiederkehr von Glucks Geburtstag (geb. 2. Juli 1714) verflossen. Man feierte das Andenken des großen Meisters durch festliche Aufführungen, von denen manche hervorragend waren; ich erinnere nur an die Orpheus-Inszenierung von Ottmar Starke und Karl Heinz Martin am Frankfurter Stadttheater und an die theatergeschichtlich bedeutsame Orpheus-Aufführung nach der neuen Ausgabe und Uebersetzung Hermann Aberts im Lauchstädter Goethe-Theater, bei der die Titelrolle endlich einmal wieder sinngemäß mit einem männlichen Darsteller, statt der traditionellen Altistin besetzt war. Seitdem ist es still geworden um die Werke des Ritters Gluck. —
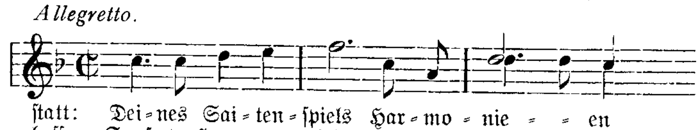
Während seiner reformatorischen Tätigkeit als Operndirektor des Straßburger Stadttheaters hatte auch Hans Pfitzner Gluck auf sein Programm gesetzt und brachte im Winter 1914 den sorgfältig vorbereiteten Orpheus. Wer Pfitzner als Dirigenten kennt, dem genügen die Prädikate: edel und stilvoll. Professor Georg Daubner, der künstlerische Leiter des Dekorationswesens, hatte Bühnenbilder[1] von wahrhaft klassischer Schönheit und Einfachheit geschaffen. Hier zeigte sich, wie gerade durch äußerstes Maßhalten im Szenisch-Dekorativen und durch Anwendung geringster bühnentechnischer Mittel vollendete Wirkungen zu erzielen sind. Aus der musikalischen und szenischen Praxis seien im folgenden einige Richtlinien für eine Orpheus-Aufführung festgelegt.

I. Musikalischer Teil.

Nach der Einrichtung von Prof. Dr Hans Pfitzner.

Dem persönlichen Empfinden des Dirigenten bleibe es überlassen, die Ouvertüre, die des eigentlichen inneren Zusammenhanges mit dem nachfolgenden Drama entbehrt, zu spielen oder fortzulassen, oder auch an ihre Stelle Liszts symphonische Tondichtung zu setzen.

Die Nummern 1—8 des Petersschen Klavierauszugs[2] bleiben. Es genügt, wenn von den drei F dur-Arien zwei gesungen werden, Rezitativ Nr. 10 und Arie Nr. 11 können gestrichen werden; es folgt also Rezitativ Nr. 12: „Grausame Götter Acherons". In der Arie des Eros Nr. 13 ist der falschbetonte Wortlaut des Textes zu ändern:



[1] Veröffentlicht im Aprilheft der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration", Jahrg. 1917 (Verlag Rud. Alex. Koch), mit einem Geleitwort von Eugen Mehler.

[2] Alle Hinweise beziehen sich auf den Klavierauszug mit Text (nach der französischen Partitur), bearbeitet von Alfred Dörffel, Edition Peters Nr. 54 a.

Abgesehen von der Frage der Echtheit der Bertoni zugeschriebenen G dur-Arie (Nr. 17), empfiehlt es sich aus dramaturgischen Gründen, sie zu streichen und mit dem Nachspiel zum Rezitativ Nr. 16 (Kl.-A. S. 137 Anhang) zu schließen. Der ganze Akt gewinnt dadurch an Straffheit. Der große Furientanz in d moll (Nr. 28) eignet sich trefflich für eine charakteristische Ueberleitungsmusik zu dem folgenden Bilde, der Unterwelt; ich betone auch hier: aus dramatischen Gründen! Einmal genügt der kurze Furientanz in c moll (Nr. 20) vollkommen zu einer pantomimischen Ausgestaltung, zum andern setze ich ernstliche Zweifel darein, daß moderne Tanzstil-Prinzipien und dergl. dem Stile des Gluckschen Orpheus wesensverwandt, vor allem, ob sie ihm dienlich sind, namentlich und gerade wegen der gewaltigen musikalisch-dramatischen Ausdruckskraft der Chöre! Hierüber wird im szenischen Teil meiner Abhandlung noch zu reden sein.

Zu den strahlenden „Gefilden der Seligen" leitet das lichte Tonstück in F dur (Nr. 29) über, das besser nicht als Ballettmusik verwendet wird. Bei sich öffnendem Vorhang ertönt die wundervolle zarte d moll-Melodie der Soloflöte (Nr. 30). Die folgende C dur-Arie des Orpheus wird verschiedentlich auch mit veränderter melodischer Führung der Singstimme gesungen[1]. Das Ballett Nr. 35 kann als überflüssig gestrichen werden.

Im dritten Akt empfehlen sich einige Striche in dem den dramatischen Fortgang der Handlung sonst verzögernden, etwas allzulangen Rezitativ Nr. 38; es kann gesprungen werden von Kl.-A. S. 80, 3. Takt 3. Viertel auf S. 81, Takt 5 Buchstabe B und von S. 82, 11. Takt 2. Viertel auf S. 83, 4. Takt 3. Viertel, Eurydike: „Führest du nur zur Qual" usw. Das Duett Nr. 39, eine der wenigen Konzessionen an die „Oper", bleibe als musikalischer Ruhepunkt. Arie und Duett Nr. 41 sind zu streichen. Nr. 42, ein erstaunlich dramatisch belebtes Rezitativ, und die bekannte große C dur-Arie „Ach ich habe sie verloren" bleiben selbstverständlich. Mit den Schlußakkorden des Rezitativs Nr. 44 (Kl.-A. S. 105, Takt 9) fällt der Vorhang rasch. — Verwandlung. — Als Nachspiel und zur Ueberleitung eignet sich die Ballettmusik Nr. 52, D dur. Die Schlußszene „Im Tempel des Eros" beginnt mit dem Terzett in c moll (Nr. 50), einem der feinsten Stücke der Partitur; nach einer Fermate auf dem 4. Viertel des vorletzten Taktes vor dem Doppelstrich (Kl.-A. S. 123, Takt 10, Ais im Baß ist in A zu ändern), folgt attacca Nr. 45 Chor mit Solo. Hiervon genügt eine Strophe des Orpheus und eine des Chors („Triumph sei Eros") vollkommen; der Vorhang fällt auf der Schlußfermate im letzten Takt von Kl.-A. S. 107. — Da dieses Bild lediglich dazu dient, die Handlung zum äußeren Abschluß zu bringen, würden Balletts und Reigen den „guten Beschluß" nur verzögern.

[1] Da ich gezwungen bin, fern von allen Literaturquellen zu schreiben, vermag ich zurzeit nicht den Nachweis im einzelnen hierfür zu erbringen. Auch eine kritische Untersuchung der verschiedenen Textübersetzungen, vor allem der neuen Bearbeitung von Herm. Abert, muß ich für spätere Zeit zurückstellen.

II. Szenisch-dekorativer Teil und Spielleitung.

Von Opernspielleiter Eugen Mehler.

Der Spielleiter, der ein organisches Zusammenarbeiten mit dem Dirigenten anstrebt, wird in erster Linie bemüht sein, aus dem Geiste der Musik heraus das Bühnenbild zu beleben. Einerseits darf also die Musik durch ein Uebermaß des Szenisch-Dekorativen und des Pantomimischen nicht erdrückt werden, anderseits muß geradezu jede Bewegung, jede Geste aus einem musikalischen Gefühl heraus entstehen, sie darf nicht antimusikalisch sein[1]. In zweiter Linie muß der Spielleiter befähigt sein, sich in das von dem Maler erschaute und geschaffene Bühnenbild einzufühlen und die agierenden Darsteller stilgemäß hineinzukomponieren.

I. Akt. — Heiliger Hain mit dem Grabmal der Eurydike. — Der mit Rosenketten geschmückte Sarkophag steht erhöht auf einem Treppenbau, zu beiden Seiten schlanke Cypressen; ein dunkelblauer Nachthimmel schließt das Bild ab. Dunkelfarbige Gewänder, Orpheus in blauem Mantel, dessen Farbe sich auch der Beleuchtung der beiden folgenden Bilder anpaßt. — Zu der verhaltenen Stimmung der Trauer, die aus Musik und Bühnenbild spricht, muß Haltung und Bewegung jeder einzelnen Person abgestimmt sein. Wie der Schmerz um die Dahingeschiedene in wenigen musikalischen Steigerungen sich entlädt (Kl.-A. S. 10 Buchstabe c und S. 11 Takt 6 und 15), so genügen für das Spiel des Chors und des Balletts wenige gemeinschaftliche und gleichmäßige Ausdrucksbewegungen der betend gegen das Grabmal erhobenen Arme. (Ebenso in Chor Nr. 4, 7 Takte nach F.) Die Pantomime Nr. 3 gibt dem Ballett Gelegenheit, in feierlichem Hinaufschreiten zum Grabmal eine Trauerzeremonie auszuführen. — Statt Amors, des tändelnden Knaben, wirkt Eros mit der Fackel, dem Symbol des Lebens wie des Todes, viel ernster, feierlicher; er erscheint auch nicht als „deus ex machina" der alten Oper in einer sich teilenden Wolke, sondern tritt einfach aus dem Cypressenhain auf.

II. Akt, 1. Bild. — Eingang zur Unterwelt. — Dunkle Felsenhöhle, in die nur ein gelber Schimmer von Licht wie aus der Oberwelt hereindringt. Die Ruhelosigkeit der unterweltlichen Schatten, der Furien und Larven, findet in dem ununterbrochenen Tremolo und in den Sechzehntel-Figuren der Streicher ihren charakteristischen musikalischen Ausdruck (Nr. 20, 21 und 22). Auch in diesem Bilde bleibe in der Hauptsache dem Ballett die Belebung des Bühnenbildes durch sinnentsprechendes Spiel überlassen, dem sich die Chormasse nur soweit anschließt, als darunter nicht die wuchtige vokale Ausführung der ersten Chorsätze (Nr. 19, 21 und 22) leidet. Wenn eine frühere Zeit die Zweiunddreißigstel-Vorschläge des Orchesters (Kl.-A. S. 39—41) in ähnlicher, doch recht naiver Weise als „Kettengerassel des Cerberus" auslegte, möchte ich einer anderen Hermeneutik das Wort reden und diese höchst bezeichnenden Figuren aus dem Gefühlsinhalt jener Musik heraus als leidenschaftliche Gesten bezeichnen, mit denen die Schatten dem in ihr Reich eindringenden Orpheus den Weg wehren! Dasselbe gilt für die dröhnenden Posaunenschläge auf das 13mal (!) entgegengeschleuderte „Nein!" in Chor Nr. 22. Eindringlich warne ich vor einer „rhythmisch-pantomimischen Ausdeutung" dieser Szenen nach modernen Mustern![1] — Orpheus' Flehen um Rückgabe der Gattin kann nicht intensiv und rührend genug zum Ausdruck gebracht werden. Alles weitere besagt die in der Orchesterpartitur enthaltene Spielweisung Glucks: „Der Chor antwortet Orpheus besänftigter und mit dem Ausdruck einigen Mitleids", bis er endlich, bezwungen, eine große Gasse frei gibt, durch die Orpheus als Sieger in das Reich der Schatten einzieht.

2. Bild. — Die Gefilde der Seligen. — In stärkstem Gegensatze zu den beiden voraufgegangenen düsteren Bildern erscheinen die „Gefilde der Seligen" von Strömen des Lichts durchflutet. Ein sanft ansteigender Blumenhügel, im Hintergrund einige schlanke Birken, im Vordergrunde ein Felsblock mit Gebüsch von blühenden Zweigen bilden das Wesentliche des Bühnenbildes. Farbenfreudige Gewänder. Der dieses Bild einleitende liebliche d moll-Satz der Soloflöte gibt dem Spielleiter Gelegenheit, eine dem Charakter des Tonstückes entsprechende pantomimische Szene einzuflechten. Der Chor der seligen Geister zieht wie mit nicht-irdischen Füßen schreitend vorüber.

III. Akt, 1. Bild. — Ausgang zur Oberwelt. — Blauschwarze Wolkendämpfe, aus der Unterwelt unablässig zur Höhe strömend, beleben die starre Felslandschaft. Orpheus und Eurydike steigen aus der Tiefe empor. Finsternis beherrscht noch dieses Bild. (Anselm Feuerbachs gleichnamiges Bild faßt den ganzen seelischen Gehalt dieses Vorgangs zusammen!) Der Auftritt des Eros erfolgt in ähnlicher Weise wie im I. Akt.

2. Bild. — Im Tempel des Eros. — Den Architektur-Ausschnitt des Tempels bilden zwei ionische Säulen und eine niedrige Mauerwand mit Mäanderfries, ein gelber oder lachsfarbener Sammetvorhang schließt das Bild ab. Auf einem Sockel zwischen den Säulen steht der Gott in persona. Hellfarbige Gewänder wie im 3. Bilde; Orpheus in leuchtendrotem Mantel. Während des Schlußchors bringt das Ballett dem Gotte Blumen als Opfer dar.

Die Bilder sind alle — wie es in der Bühnensprache heißt — kurz zu bauen; zur Ermöglichung einer schnelleren Verwandlung können das 1. und 3. Bild auf Wagen gebaut werden. Die bildhafte Wirkung der Dekoration wird noch erhöht, wenn die einzelnen Bühnenbilder durch dunkle Sammetvorhänge wie in einen Rahmen gefaßt erscheinen. Die Oper spielt ohne Pausen durch; nach



Bühnenbild zu Glucks „Orpheus". Original von Prof. Daubner.

[1] Meine Anschauungen über die besondere Regieführung, die Glucks „Orpheus" verlangt, decken sich vollkommen mit den Ansichten Prof. Dr. Wilibald Nagels in seinem Aufsatz „Gluck und die Zukunft" (N. M.-Ztg. Heft 3, S. 37): „Der . . . . Stil Glucks verlangt auch eine eingehende, des Meisters ganze Art in seinem innersten Wesen erkennende Arbeit des Regisseurs, erfordert besondere Bewegungen der einzelnen Darsteller und der Massen."

[1] Gemeint sind natürlich die Auswüchse der modernen Tanzkunst!

den einzelnen Bildern wird der Zuschauerraum nur halb erleuchtet. — Zweck meiner Ausführungen ist, sogenannten „mittleren" Bühnen — die sehr oft bessere Aufführungen herausbringen wie die „großen" — Mittel und Wege zu zeigen, wie auch ohne moderne technische Einrichtung und bei äußerster Beschränkung in der dekorativen Ausstattung Meisterwerke der älteren Opernliteratur bei sorgfältiger musikalischer und szenischer Vorbereitung zu tiefer Wirkung der Wiedergabe zu bringen sind; es kommt nur darauf an, wie sie aufgeführt werden und wer sie leitet. Auf alles, was Inszenierung, Spiel und Spielleitung des Gluckschen Werkes anbelangt, sind Anselm Feuerbachs[1] Worte anwendbar: „Es bedarf bescheidener Andeutungen, nicht aber sinnverwirrender Effekte!"

Mozarts „Idomeneus"

ein Gipfel der Ausdrucksmusik vor Beethoven.

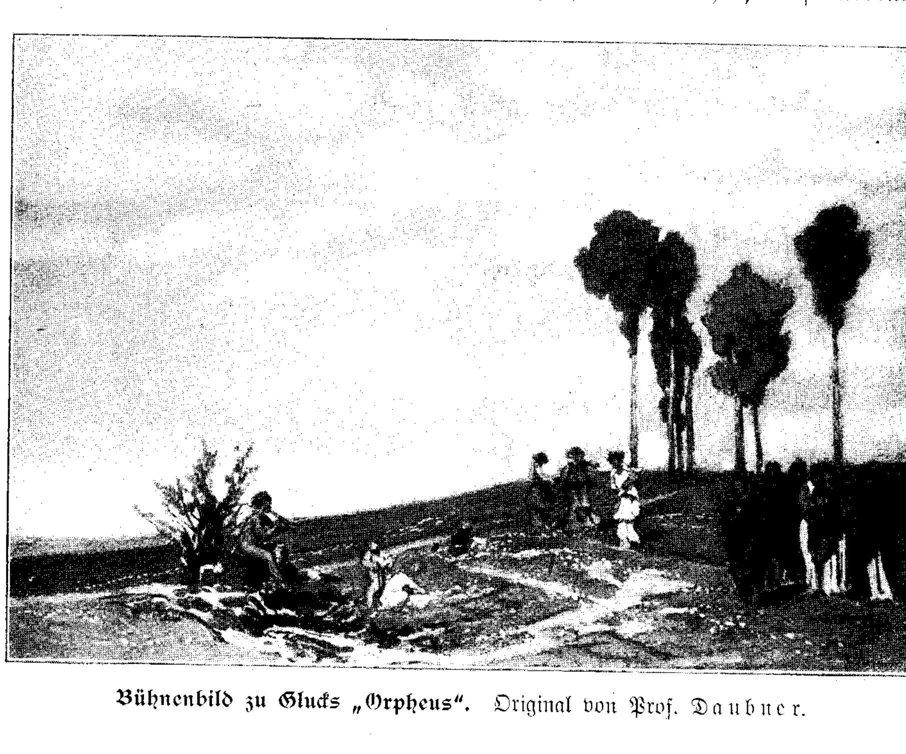
Von Walter Steinkauler (München).

Es ist eine Freude zu sehen, wie Mozarts Kunst gerade jetzt wieder siegreich durch die Nebel der Spätromantik bricht. Hoffen wir, daß dies auch ein Beweis für eine gesunde Reaktion durch den Weltkrieg ist! Besonders regt es sich auf dem Gebiete der Oper. Opernleiter und Schriftsteller sind bemüht, durch Taten und Worte auf mit Unrecht vernachlässigte Werke dieses Meisters hinzuweisen. Auf dem Gebiete der Konzertmusik ist der Dresdener Mozart-Verein schon seit mehr als 20 Jahren erfolgreich in diesem Sinne tätig gewesen. Daß auch hie und da ein Gegenruf von Unverständigen und übermodernen Zukunftsverkündern ertönt, kann dies gesunde Streben nicht hindern, und man kann diese Rufe ihrem Schicksal, zu verhallen, überlassen. Solchen Stimmen gegenüber war der Hinweis auf die notwendige Vollständigkeit von Mozart-Cyklen, also mit Einschluß des „Idomeneus" und „Titus" von Dr. Walter Niemann in Nr. 457 der Münchner Neuesten Nachrichten, gelegentlich der hocherfreulichen Leipziger Titus-Aufführungen, sehr dankenswert. Aber er gibt für denjenigen, der die Neugestaltung des „Idomeneus" durch den verdienstvollen Mozart-Forscher Prof. Ernst Lewicki (Dresden) genau kennt, gerade bezüglich dieses Werkes zu einigen Bemerkungen Veranlassung.

Mozarts Opera seria „Idomeneo" und Lewickis Neugestaltung des Werkes „Idomeneus" sind zweierlei! Wer diese Neugestaltung in Karlsruhe unter der feinsinnigen, allen Tiefen des Werkes gerecht werdenden Leitung von Cortolezis erlebt hat, oder wenigstens das Werk nach der Partitur kennt, für den rückt Mozarts „Idomeneus" in einen neuen Gesichtskreis und mit dem historischen Maßstabe der Opera seria kann man Lewickis Bearbeitung nicht gerecht werden. Der Prunkmantel, der undramatische Ballast der Opera seria, ist gefallen, wir schauen in das Herz der inneren Handlung. Der vortreffliche Mozart-Kenner und Bearbeiter der „Zaide" und der „Gärtnerin aus Liebe", Anton Rudolph, schrieb gelegentlich der ersten Aufführung des „Idomeneus" in der Badischen Presse mit Recht: „Aus dem Dunkel der gleichmäßigen Begebenheiten und der menschlichen Mitteilungsart leuchtet schimmernd die lebendige Beweglichkeit und seelenvolle Reinheit der Mozartschen Musik. Ihre Mannigfaltigkeit liegt, wie schon angedeutet, nicht in der Farbenfülle, sondern in der wundervollen, anschaulichen Charakteristik bewegter Gemütszustände, also im lyrischen Erguß. Er ist aber, wie bei Goethe, ein Strom, der dem Schöpfer das halbe Herz mitreißt. Händelsche und Glucksche Formen werden von der unmittelbaren Mozartschen Empfindung fast zum Zerspringen gefüllt. Das Monumentale wächst oft wie über sich selbst hinaus. Es erreicht Dimensionen, wie wir sie größer und linienmächtiger in keiner neueren Schöpfung sehen. Dabei steht alles fest und stark. Diese Stellen sind das Unvergängliche im „Idomeneus', solche gigantische Formen schafft nur ein Genie." — Gelegentlich der 2. Aufführung bestätigt Rudolph den Eindruck: „Der ‚Idomeneus' ist von Anfang bis zum Ende ein Erlebnis. Doch dazu muß man andächtige Ohren und keine Operngläser mitbringen. Auch die moderne Ueberhebung muß man zu Hause lassen, denn gerade in dieser Oper zeugt Mozart für das alte Wort, daß Gefühl alles ist."

Diese Worte geben uns den Schlüssel zum Verstehen dieses und so manchen anderen Werkes, das unserem heutigen Empfinden nur scheinbar fernliegt. Es kommt darauf an, in das Herz eines Kunstwerkes zu schauen und den Pulsschlag seiner Gemütsbewegung zu beobachten und nicht nach seinem geschichtlichen Kleid zu urteilen, zumal wenn dieses unserem Zeitgeschmack nicht mehr entsprechen will. Die Musik der Alten ist eben geformte Ausdruckskunst im tiefsten Sinne und steht an Ausdrucksstärke der besten neuzeitlichen Musik hierin zum mindesten nicht nach, um so mehr, als ihr die äußeren Mittel der Gegenwart noch nicht zur Verfügung stehen, die so manche innere Leere jener zu verbergen suchen. Wer sich freilich einseitig an neuzeitlicher Musik bildet, dem wird sich die gewaltige, tiefe Seelensprache der Klassiker nicht leicht erschließen, und er wird, in der Romantik befangen, jene alles überragenden Gipfel in der Tiefe scheu umgehen. Zweifellos hat die falsche Anwendung der Wagnerschen Kunstform bei Schaffenden und Hörenden seiner Gefolgschaft vielfach den klaren Blick für die Vergangenheit eher getrübt, als erhellt, obwohl Wagner es durch seine eindringlichen Hinweise auf die Innerlichkeit der klassischen Tonsprache angestrebt hat. So bildeten sich irrige Anschauungen und gewisse Ungerechtigkeiten gegenüber der vorbeethovenschen Zeit, mit welchen man endlich gründlich aufräumen sollte, damit sie nicht länger die volle Würdigung jener Zeit erschweren. Anfänge dazu sind ja schon vorhanden.

Bezeichnungen wie „Spieltrieb", „Spielerisch", „Rokokomusik", „Konzertoper" haben das rechte Verständnis für die Kunst jener Zeit schon so oft geschädigt und die damit verbundenen vorgefaßten Anschauungen spiegeln sich nur zu gern in einer mehr anmutigen, als innerlichen, meist ausdrucks-



Bühnenbild zu Glucks „Orpheus". Original von Prof. Daubner.

[1] „Ein Vermächtnis" von Anselm Feuerbach (Berlin 1911, Meyer & Jessen), S. 290.

losen Wiedergabe, besonders der Werke Haydns und Mozarts, selbst ihrer pathetischen in Molltonarten stehenden Schöpfungen. Viele wollen von Mozart und Haydn gar nicht erschüttert, sondern nur heiter unterhalten werden. Ich möchte die kräftige Zurechtweisung hören, die Mozart solchen Auffassungen erteilt haben würde! Jenen Meistern war es genau so heiliger Ernst mit ihrem Schaffen wie einem Beethoven. Dafür zeugt die tiefe Seelensprache sowohl ihrer langsamen, als ihrer leidenschaftlich bewegten Sätze. Und wenn hie und da die Freude an einer schematisch erscheinenden Form überwiegt, so ist dies nicht mehr oder weniger der Fall, als bei Beethoven auch. Warum versagen denn beispielsweise unsere namhaften, an Liszt und Chopin gebildeten Klavierspieler — mit sehr vereinzelten Ausnahmen (hierhin gehört der unvergeßliche Reisenauer) — so kläglich, wenn sie Bach, Phil. Emanuel Bach, Haydn oder Mozart spielen sollen? Sie haben das innere Verhältnis zu dem feinen, tiefen Seelenleben dieser göttlichen Kunst verloren. Wohl trifft man ausnahmsweise auf Künstler — und dann sind es meist keine Berufsspieler —, die öffentlich für alte Musik in besonderen Veranstaltungen eintreten, aber wenn sie dann gar unakademisch spielen, heißt es gleich, „hier wird nach den Regeln nur eingelassen", und nicht einmal ihre Tat als solche wird anerkannt. Es ist freilich leichter, Liszt, Chopin, die Romantiker, sogar auch Beethoven, mit dessen gewaltiger Kunst man nachgerade einen fast schon entweihenden Ueberkultus treibt, zu spielen, als die musikalischen Tiefen der vorbeethovenschen Zeit vom Staube akademischer Zopfigkeit zu befreien und sie mit der Selbstlosigkeit und dem priesterlichen Ernste eines Bülow, eines Joachim oder Reinecke zu enthüllen.

Ein Felix Mottl durfte mit Recht von der großen Reife sprechen, die das Verstehen Mozarts verlange. Hier liegen die erzieherischen Ausgangspunkte zum Weiterarbeiten, wenn wir das Verständnis für die Werke jener Periode erschließen wollen. Es ist hohe Zeit, daß unser Musikleben aus dem romantischen Nebel erwacht, sonst geht ein köstlichstes Gut verloren.

So ist auch für die Schaffenden eine Gesundung nur möglich, wenn sie von Bach, dem Urquell aller Musik und „wahren Zukunftsmusiker", wie Reger ihn genannt, ausgehend, wieder zu den festen Formen einer linearen Polyphonie und ihrer Melodik gelangen und sich frei machen von der einseitigen Bevorzugung von Harmonik und Farbe. Der letzte geklärte Reger hat uns solche Wege gewiesen, und im musikalischen Drama bringt Pfitzner uns in seinem „Palestrina" die Schaffenskämpfe der ältesten Meister und die edle Zeichnung ihrer vielstimmigen Musik in neuzeitlichem Gewande ergreifend nahe.

Auch noch manch anderes, nur zu wenig beachtetes Streben läßt unsere Zeit erkennen, welches die Musik wieder auf den gesunden Pfad lenken kann, der von Bach über die Klassiker zu Johannes Brahms, dem kerndeutschen, reinen, edlen und doch so neuartigen Hüter der reinen Melodik des linearen Kontrapunktes, führt. Er war es auch, der in seiner bescheidenen, schlichten Art die bezeichnenden Worte sprach: „So schön wie Mozart können wir nicht mehr schreiben; was wir jedoch können, das ist, uns bemühen, ebenso rein zu schreiben, wie Er schrieb." — Das heißt, so treu dem Wesen der reinen (absoluten) Musik. —

Kehren wir von diesen Gesichtspunkten aus zur Betrachtung des „Idomeneus" zurück, so offenbart sich uns die Tiefe des Empfindens, welche diese Musik durchströmt, die rein aus eigener Kraft die dramatische Einheit mit der Dichtung gestaltet, und wir müssen daraus den inneren Anteil, den Mozart an seinem Werke nahm, erkennen. Wie sehr aber der „Idomeneus" seinem Schöpfer auch später am Herzen lag, erhellen mehrere Sätze aus den Wiener Briefen an den Vater in den Jahren 1781—83. Diese Bemerkungen beweisen, wie hoch er sein Werk schätzte, aber auch die äußeren Mängel desselben erkannte und daher eine Umarbeitung ernstlich plante. So heißt es im Brief an den Vater vom 12. September 1781: „Der die Iphigenie (gemeint ist Glucks „Iphigenie") in das Deutsche übersetzt hat, ist ein vortrefflicher Poet (Alxinger) und dem hätte ich gerne meine Oper von München zum Uebersetzen gegeben, die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fischer im Baß geschrieben und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und sie mehr auf französische Art eingerichtet. (Er meint nach Glucks Reform.) Die Bernasconi, Adamberger und Fischer hätten mit großem Vergnügen gesungen." — Nachdem er dann später noch mehrfach vom Interesse seiner Wiener Freunde am „Idomeneus" spricht und den Vater um Sendung eines Textbuches bittet, schreibt er am 6. Dezember 1783 wieder an den Vater: „Ich bitte Sie aber, schicken Sie mir so bald als möglich meinen ‚Idomeneo', die 2 Violinduetten und Bachs Fugen. Idomeneo brauche ich, weil ich diese Fasten (nebst meiner Akademie im Theater) 6 Subskriptionsakademien geben werde, wo ich auch diese Oper produzieren möchte."

Im März des Jahres 1786 wurde dann der „Idomeneus" durch eine Gesellschaft vornehmer Dilettanten in Wien aufgeführt. Wenn es dabei auch leider nicht zu einer vollständigen Umarbeitung des Werkes kam, so nahm doch Mozart, von dem ernstlichen Gedanken an eine Neugestaltung getragen, wesentliche Verbesserungen vor. Hierdurch ist es hinlänglich bewiesen, daß er sich des hohen Wertes seines Werkes bewußt war und es sicher zu einer Reformoper mit deutschem Text umgearbeitet haben würde, wenn die Fülle neuer Arbeiten ihm dazu Zeit vergönnt hätte. Nach Mozarts Absicht sollten also die Merkmale der „Opera seria" aus dem „Idomeneus" völlig verschwinden. Das große Verdienst Lewickis bei der Neugestaltung des „Idomeneus" nach Mozarts Plänen ist in den Münchner Neuesten Nachrichten bereits von mir besprochen worden. Ich beschränke mich deshalb auf den ergänzenden Hinweis, daß Prof. Lewicki nach den erfolgreichen Karlsruher Aufführungen im Frühjahr 1917 noch verschiedene Aenderungen und Textverbesserungen vorgenommen hat, von welchen ich vorläufig nur den großen Gewinn der dem Heldenbariton zugeteilten Rolle des Idomeneus erwähnen möchte. Hierdurch ist Mozarts eigener Wunsch nach dem dunkleren Stimmklang für den Vater gegenüber dem Tenor des Sohnes Idamantes endlich Rechnung getragen.



Bühnenbild zu Glucks „Orpheus". Original von Prof. Daubner.

Nun ist es dringend zu wünschen, daß ein großer Verlag das Werk in Partitur, Klavierauszug und Stimmen der Allgemeinheit bald zugänglich macht. Vor Aufführungen des Idomeneus in seiner dreiaktigen Urgestalt als Opera seria aber muß ausdrücklich gewarnt werden, denn dem Verständnis und der Wiederbelebung des Werkes würde dadurch mehr geschadet als gedient. Einzig Lewickis Neugestaltung kann die gewaltige Schöpfung des jungen Genius dem Bühnenleben erhalten! Ihre Probe hat dieselbe in Karlsruhe glänzend bestanden, was von verschiedensten Seiten in der Presse anerkannt wurde. Wertvoll ist mir — und dürfte es auch für die Allgemeinheit sein — das Urteil Hans Thomas', welches ich aus seinem Munde nach der zweiten Aufführung erfuhr. Der tiefempfindende Künstler äußerte sich dahin: „Mozarts ‚Idomeneus' mache ihm den Eindruck von erhabener Schönheit und monumentaler Größe; der Reichtum dieser Musik sei so groß, daß er das Gefühl habe, Mozart habe seine spätere Reife darin schon vorausgenommen!"

Darum noch einmal: Gebt den „Idomeneus" der Allgemeinheit, damit sie selbst höre und urteile!

Es handelt sich um Mozarts ernste Meisteroper, die an Einheitlichkeit des Stiles sowie an dramatischem Leben und an Tiefe der Seelensprache den „Titus" als Ganzes weit hinter sich läßt und unmittelbar neben die 3 großen Meisterwerke „Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte" zu stellen ist.

Wenn man es nun mit Freude begrüßen muß, daß jetzt der „Titus" in Leipzig wieder zum Leben erweckt wurde, so möge nun vor allem München sich hinsichtlich des neuen „Idomeneus" daran ein Beispiel nehmen, zu dessen schönsten Theatererinnerungen die denkwürdigen Titus-Aufführungen unter Mottl und die einstige Uraufführung des „Idomeneus" unter Mozart selbst gehören, sowie die späteren Wiederholungen des Werkes mit Heinrich Vogl als Idomeneus und Frau Vogl als Idamantes. Also wenn der „Titus" möglich war und ist, um so mehr der „Idomeneus", welcher, wie gesagt, zumal in der Lewickischen Bearbeitung zweifellos das an Bühnenwirksamkeit stärkere Werk ist. Auch Bruno Walter, der verdienstvolle Leiter der Münchner Hofoper, hat uns bewiesen, daß Werke, die zu den verkannten und mit Unrecht gemiedenen der deutschen Bühne gehören, sich sehr gut zugkräftig auf dem Spielplan zu halten vermögen. Ich erinnere an den „Barbier von Bagdad" von Cornelius und an Webers „Euryanthe". Gerade die letztere beweist, daß eine geniale Musik selbst über große Mängel der Dichtung hinwegzuheben vermag. Das gilt erst recht von Mozarts „Idomeneus", dessen Handlung den Unwahrscheinlichkeiten der verschwommenen Romantik der Euryanthen-Dichtung gegenüber den entschiedenen Vorzug der klaren durchsichtigen Linien der Antike besitzt. Noch so manches, dem deutschen Spielplan erforderliches Werk verdiente gleiche Sorgfalt, wie sie bei den drei dankenswerten Neueinstudierungen von „Barbier von Bagdad", „Euryanthe" und „Hans Heiling" an der Münchner Hofoper waltet; der Erfolg würde dann ebensowenig ausbleiben bei Werken wie Mozarts „Idomeneus", „Titus" und „Zaide" sowie der „Gärtnerin aus Liebe" (in der vortrefflichen Bearbeitung von Rudolph), Glucks beiden „Iphigenien" und „Orpheus", bei dem „Cid" von Cornelius und „Der Widerspenstigen Zähmung" von Götz.

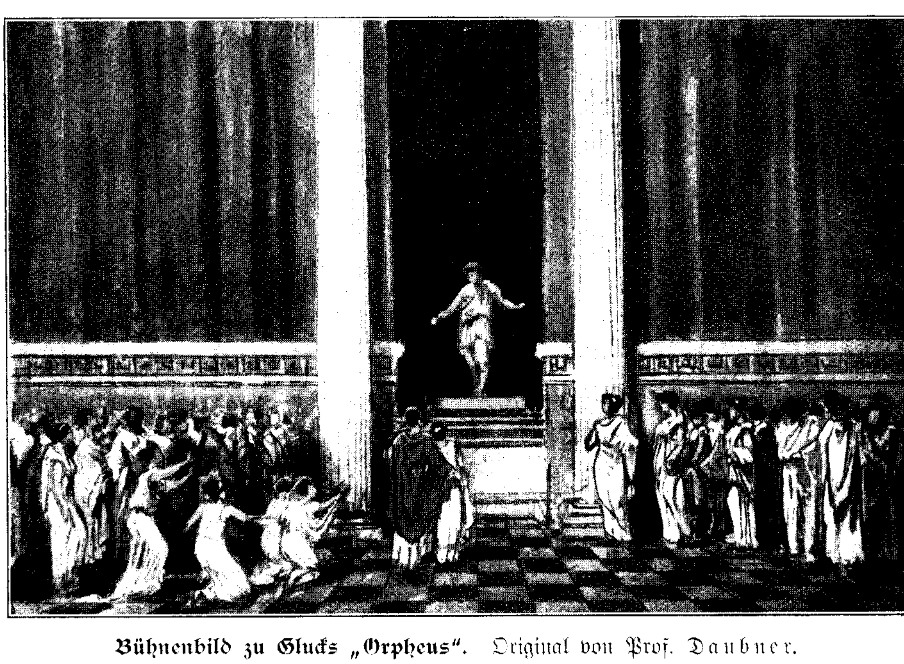
Der nicht endenwollende Beifall bei der kürzlichen Wiederaufnahme von Mozarts „Così fan tutte" im historischen Mozart-Theater der Münchner Hofoper klang wie die Erfüllung der Sehnsucht nach dem erlösenden Reichtum der reinen Melodie, welchen die neuzeitliche Musik uns so oft schuldig bleibt. — Ein Publikum, welches zum Verständnis der genannten Werke erzogen wurde, hat nicht mehr nötig, seinen Melodienhunger im „Dreimäderlhaus" oder in den „Fahrenden Musikanten" zu stillen und sich verbilden zu lassen und wird sich endlich mit Abscheu von diesen Barbareien abwenden, die jedes gesunde künstlerische Empfinden verhöhnen!

Unsere großen deutschen Verlagshäuser und Bühnen aber haben die Macht in Händen, ernstlich an der Erneuerung des geistigen Deutschland mitzuarbeiten, indem sie solchen Werken die Wege ebnen und Unreines verbannen; sie haben die Macht, wo der unerkannte Künstler nur bitten, der Schriftsteller nur ermahnen kann. Bei gutem und eisernem Willen läßt sich das hehre Ziel erreichen, das unser Kunstleben würdig macht den Großen, die uns Ewiges schenkten.

Neuere Mozart-Literatur.

Von Dr. B. A. Wallner (München).

Ueber wenige Meister der Tonkunst sind seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts so viele Werke erschienen, als über Mozart. Die alten Schriften wurden wieder in neues Gewand gekleidet, und jüngere Verfasser brachten ihre Forschungen und Gedanken über ihn zum Ausdruck. Nicht die kleinste Anzahl der Mozart-Schriftsteller wähnte, mit Otto Jahn sei Mozart erledigt. Jahns Werk gehört zum bedeutendsten, was wir an Musikerbiographien besitzen; aber es wurde in einer Zeit geschaffen, wo die musikalische Forschung noch nicht so viele Gebiete erschlossen hatte wie heute, wo ein Neuland nach dem andern sich zeigt. Es betont auch zu sehr den Standpunkt des Klassischen bei Mozart, so daß es nicht ganz frei von Zeitströmungen und Zeitstimmungen ist. So kann es denn gerade für die richtige Wertung unseres Meisters verhängnisvoll sein, ausschließlich auf den alten Wegen zu wandeln. Ebensowenig darf jene modern subjektivistische Richtung gebilligt werden, die sich ihren Mozart zurechtschmiedet ohne Rücksicht auf das, was über ihn andere tüchtige Arbeiter zutage förderten. Endlich brachte die jüngste Zeit viel Neues und Wahres über Mozart, zunächst in Einzelstudien, dann aber auch in größeren Werken. Zwei Richtungen finden wir da. Die eine ist die historische Erschließung aller urkundlichen Quellen über den Meister, seine Zeit, seine Umgebung. Die andere, musikkritische, befaßt sich mit den Werken des Meisters und dem Vergleiche derselben mit seinen zeitgenössischen Tonsetzern. Welche hierfür besonders in Frage kommen, lehrt nur der erstere Weg. Eine gewaltige Vorarbeit für die Mozart-For-



Bühnenbild zu Glucks „Orpheus". Original von Prof. Daubner.

schung ist durch die 1876/86 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene Gesamtausgabe geleistet worden. Das Werk des Meisters liegt in ihr vollständig, soweit es möglich war, vor. Aber auch bezüglich der Echtheitsfragen sind inzwischen manche abweichende Resultate ans Licht gekommen. Kurz, Mozart ist noch in vielem nicht restlos bekannt. Welche Versuche in jüngster Zeit gemacht wurden, uns seine Person wie sein Arbeiten näher zu bringen, ist der Zweck dieser Abhandlung. Der Vollständigkeit halber ist es nötig, auch manches früher erschienene, jetzt neubearbeitete Werk in die Besprechung aufzunehmen.

I.

Kein Großmeister der Musik hat der väterlichen Erziehung soviel zu danken als Mozart. So dürfen wir mit Recht die Werke, welche sich mit Leopold Mozart befassen, in unsere Untersuchung hereinziehen. Ueber ihn erschien in neuerer Zeit, 1906, eine kurzgefaßte volkstümliche Lebensbeschreibung von Rudolf Genée in den „Mitteilungen für die Berliner Mozart-Gemeinde", Heft 22, dann in der Zeitschrift „Die Musik", IV. Jahrgang, Heft 1 und 23, 1904/05, Berlin-Leipzig, Schuster & Löffler, zwei Spezialstudien: Max Friedländer „Leopolds Mozarts Klaviersonaten" und Willy Renz „Leopold Mozart als Komponist". In den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" IX. Jahrgang, Band 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908, werden uns ausgewählte Werke im Neudrucke vorgeführt. Max Seiffert hat ihnen ein quellenmäßig bearbeitetes Lebensbild, sowie eine vollständige Bibliographie vorangestellt. Es lag ihm nicht allein daran, Wolfgangs Erziehung vor Augen zu führen, er wollte auch dem Tonsetzer Leopold Mozart ein Denkmal setzen. Ohne den strengen, ernsten Erzieher wären wir vielleicht um einen der Größten ärmer. Aber auch Leopolds Werke gehören zu Wolfgangs Vorbildern, vor allem ihre gediegene solide Arbeit. Ihnen hat der Sohn bis in die Meisterjahre seine Achtung bewahrt.

Zum Mozart-Jubiläum 1906 erschien bei Taussig in Prag, herausgegeben von Dr. Ernst Richnowsky, ein Faksimiledruck der ersten Auflage (Prag 1798) des „mit liebevoller Wärme aus der unmittelbaren Anschauung" niedergeschriebenen „Lebens W. A. Mozarts" von Franz Niemetschek. Der Herausgeber hat eine kurze Biographie des Verfassers vorangestellt und läßt die Abweichungen der zweiten Auflage von 1808 folgen. Es ist ein glücklicher Gedanke gewesen, das heute noch wertvolle Buch neu erstehen zu lassen. Ein ebenfalls aus älteren Autoren und persönlichen Mitteilungen aus Mozarts Umgebung zusammengetragenes Werk ist Albert Leitzmanns „Mozarts Persönlichkeit, Urteile der Zeitgenossen" mit elf Bildertafeln im Insel-Verlag zu Leipzig 1914. Mit eigenen Worten berichten alle, welche mit dem Meister in Fühlung standen; Leopold und Maria Anna Mozart, die Eltern, Marianne, die Schwester, machen den Anfang; dann folgt die große Reihe der Künstler und Gelehrten; aber auch einfache Leute wissen uns über Mozart in ihrer schlichten Art zu erzählen. So verfolgen wir sein Leben von der ersten Jugend bis zum allzufrühen Tode.

Otto Jahns „Mozart" erschien 1905 und 1907 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, in 2 Bänden in vierter Auflage neubearbeitet von H. Deiters, nachdem dieser uns früher schon die dritte gegeben. Deiters wollte Jahns Werk der Hauptsache nach unangetastet lassen; nur da, wo es sich nicht mehr umgehen ließ, hat er Neuergebnisse der Mozart-Forschung eingefügt, so z. B. hinsichtlich des Stammbaums, der Jugendwerke u. a. Der zweite Band, dessen Herausgabe kurz vor Deiters Tod erfolgte, konnte infolge körperlicher Leiden nicht die gewünschte sorgfältige Behandlung erfahren. Doch dürfen wir für die zahlreich in den Anmerkungen hinzugefügte neuere Mozart-Literatur dankbar sein, desgleichen auch für die Ergänzung in den Beilagen, namentlich für das Verzeichnis der in der Gesamtausgabe erschienenen Werke. Fast gleichzeitig mit der letzten Auflage Jahns erschien auch umgestaltet das lange, für die zeitliche Folge von Mozarts Tonschöpfungen maßgebende Werk Ludwig Ritter von Köchels „Chronologisch thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts", 2. Auflage bearbeitet und ergänzt von Paul Graf von Waldersee, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. Köchels Methode und Numerierung wurden beibehalten, jedoch die thematischen Anfänge nach den Originalen wiedergegeben, während Köchel oft noch für vieles mit Klavierauszügen sich begnügen mußte. Grundlage bot die inzwischen erschienene Gesamtausgabe. Auch die von Köchel selbst verfaßten handschriftlichen Nachträge, sowie die neuere Mozart-Literatur wurden verwendet. Diese Neubearbeitung ist von hohem Werte, obschon die Reihenfolge Köchels nicht mehr aufrecht erhalten werden kann. Die Neugestaltung des Buches „Mozarts Leben" von Ludwig Nohl, herausgegeben durch Paul Sakolowski, 3. Auflage, Berlin, Harmonie 1906, ist weniger gelungen. Ein Volksbuch sollte der neuesten Forschung gemäß verbessert werden, damit nicht althergebrachte Irrtümer neuerdings sich fortpflanzen. Wir finden hier noch z. B. die Stellung Palestrinas und Lassos als „mittelalterliche" Tonsetzer, die unglückliche Vermengung und Aburteilung der italienischen Opera buffa und seria das „Tischbeinsche Mozart-Bild" und die auf Unkenntnis beruhenden Vorurteile gegen die Philosophie der Scholastik u. a., was überhaupt nicht in ein Mozart-Buch gehört.

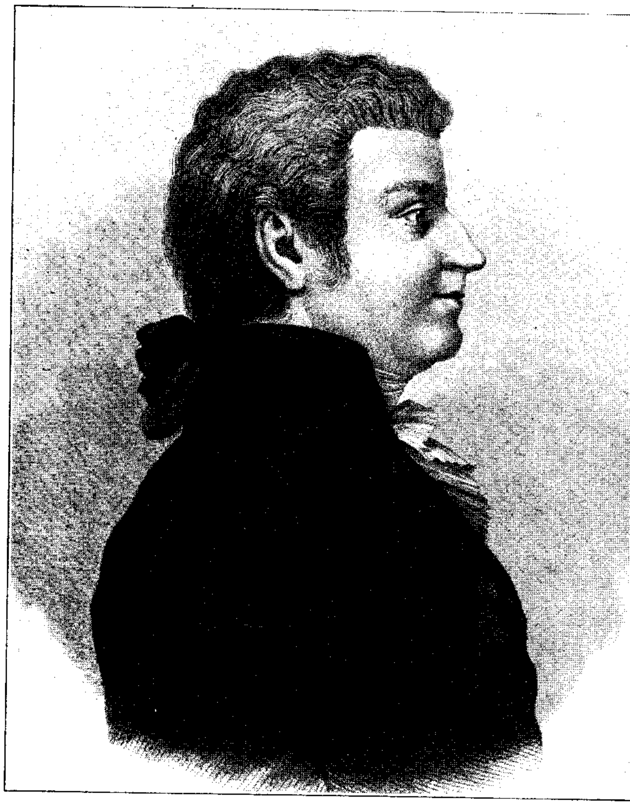
Die kleineren volkstümlichen Mozart-Biographien schließen sich meist mehr oder weniger an Jahn an. Oskar Fleischers „Mozart", Biographien-Sammlung „Geisteshelden" Band 33, Berlin, Ernst Hofmann & Co., 1900, bringt als wertvolle Beigabe eine Bibliographie der bis dahin erschienenen Schriften über Mozart. Mit großer Liebe ist die Jugendzeit und namentlich das Bild Leopold Mozarts gezeichnet. Leider hält sich das Buch in späteren Abschnitten nicht auf dieser Höhe. So sind allgemein geschichtliche Tatsachen vollständig verkannt; der aufgeklärte Fürstbischof Colleredo gilt als Vertreter strengkirchlicher Richtung; die josephinischen Reformen, welche gerade Mozarts Tätigkeit in kirchenmusikalischer Hinsicht lähmten, werden als fruchtbringend auf allen Gebieten gepriesen. Auch das Ueberwuchern der Anekdoten macht sich zu Ungunst der wissenschaftlichen Darstellung breit. Manche Stelle dürfte wohl der Verfasser heute kaum mehr aufrecht erhalten, z. B., daß früher die Musikinstrumente ausschließlich aus Italien bezogen wurden, blühte doch diese Industrie auch in deutschen Städten, besonders in Nürnberg und Augsburg. Wer die anderen so gründlichen Arbeiten Fleischers kennt, muß bedauern, daß sein Mozart nur teilweise der Aufgabe gerecht wird. Zwei sehr kurz gefaßte Mozart-Biographien gemeinverständlicher Art, mit Wärme und Liebe geschrieben, sind die Rudolf Genées in den „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde Berlin", Heft 20/21, 1905/06, „Vom Wunderkinde bis zur Meisterschaft", und die von Karl Krebs in der Biographiensammlung „Haydn, Mozart und Beethoven", „Aus Natur und Geisteswelt", Band 92, Leipzig, Teubner, 1906, 2. Auflage 1913. Letztere Arbeit ging aus volkstümlichen Vorträgen hervor. Ebenfalls aus Vorträgen, akademischen und volkstümlichen, entstand Dr. Hermann von der Pfordtens „Mozart", „Wissenschaft und Bildung" Nr. 41, Quelle & Meyer, Leipzig, 1908. Manche Stelle des vielgelesenen Buches fordert zum Widerspruch heraus. Leopold Mozart wird vorgeworfen, er hätte des Sohnes Fähigkeiten nicht erkannt; wenig hören wir über Jugend und Wanderjahre. Trotz des „deutschen Mozart", welchem der Verfasser allein Berechtigung zuerkennt, erfahren wir nichts über des Meisters Stellung zur deutschen Oper, wie Holzbauers Günther von Schwarzburg. Daß die Zauberflöte „auf dem Liede fußt", gibt auch keine Erklärung dafür. Finden sich doch in ihr neben dem deutschen Singspiele entstammenden auch Elemente aus der italienischen Opera buffa und seria, der französischen Oper und der alten Motette. Daß Mozart nur das bescheidene Spinett besaß, ist ebensowenig richtig, als daß seine Klaviermusik auf dem modernen Flügel erst klingt. Unser Meister hat das Menuett in die Symphonie nicht eingefügt, findet es sich doch schon bei den älteren Mannheimern, Johann Stamitz, Richter und Filtz. Noch andere Stellen können berichtigt werden, doch dies ginge über den Zweck dieser Besprechung hinaus. Viel

verbreitet ist auch Karl Storcks „Mozart, sein Leben und Schaffen“ mit einem Bildnis und zwei Schriftproben, Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1908. Das Werk entnimmt größtenteils die Lebensgeschichte Jahn, jedoch mit einigen Ergänzungen; der Hauptsache nach enthält es die Reflexionen des Verfassers über Mozart Schicksale und über seine Kunst; derselbe zieht mitunter geistreiche Parallelen mit allen Gebieten der Kunst und Kulturgeschichte oder hält soziale Ausblicke. Für ein Volksbuch ist das Werk zu schwer, als wissenschaftliche Arbeit zu wenig originell. Leopold Schmidt hat seinem „Mozart“, erschienen in Reimanns Sammlung „Berühmte Musiker“, Band 29, Berlin 1912, Schlesische Verlagsanstalt vorm. Schottländer, ebenfalls Jahn zugrunde gelegt, dazu aber neue Ergebnisse beigefügt. Kurz zusammengedrängt ist das Buch weitaus die beste der bis dahin erschienenen volkstümlichen Mozart-Biographien. Es gibt uns das Leben des Meisters und versucht, der musikalischen Entwicklung Mozarts, welche durch den väterlichen Unterricht und die zeitgenössische Kunst beeinflußt war, gerecht zu werden. So schließt es denn trefflich die auf Jahn beruhende Literatur ab und leitet zur neuesten Mozart-Forschung über.

Eine seltsame Fügung in der musikalischen Wissenschaft ist es, daß kurz vor der großen politischen Umwälzung von Frankreich aus ein deutscher Meister hervorragende Würdigung fand. In dem Lande, das heute in unseliger Verblendung die deutsche Kultur leugnet, entstanden vor Beginn des Weltkrieges bahnbrechende Schriften über Mozart. Bisher hatten die Biographen die Schicksale des Meisters in den Vordergrund gestellt, und seine Musik mehr durch menschliche, als durch künstlerische Ereignisse bedingt betrachtet. Bei Mozart ist es aber gerade umgekehrt; jeden musikalischen Eindruck nimmt er in sich auf und versteht ihn in sich zu verarbeiten, so daß er der universellste Meister der Neuzeit in Stil und Form genannt werden darf. All diesen Anregungen an der Hand der Lebensgeschichte und noch mehr, der Werke nachgegangen zu sein, ist das Verdienst von Theodor de Wyzewa und George de Saint-Foix. Wertvolle bibliographische Vorarbeit sowie eine kurze Zusammenfassung der Resultate schuf Henry de Curzon, der mit ihnen genannt werden muß. Die „Revue des deux Mondes“ 74. und 75. Jahrgang, Paris 1904/05, enthält eine Studie von Theodor de Wyzewa „La Jeunesse de Mozart“. Die Arbeit, in drei Teile gegliedert, „Les premières Leçons“, „Les premiers Voyages“ und „Paris et Versailles“ läßt uns Mozarts Jugend miterleben. Selten verstand es ein Schriftsteller, so wunderbare Kulturbilder hervorzuzaubern; da zieht an uns vorüber die Heimat Salzburg, die durch Natur und Kunst gleich verschönte Stadt; wir schauen den Hof des liebenswürdigen Fürstbischofs Sigismund von Schrattenbach, hierauf den der Kaiserin Maria Theresia, die wohl nie unseren Meister verstanden hat; Max Josef III. und Karl Theodor von Bayern werden uns als kunstliebende Fürsten geschildert; und dann im dritten Bilde betrachten wir die französische Hauptstadt, voll äußeren Glanzes, aber auch voll innerer Fäulnis; wir ahnen, daß ein furchtbarer Sturm, bald alles vernichtend, hereinbrechen wird. Mitten aber in den der Weltgeschichte entnommenen Schilderungen gewahren wir das Bild eines Kindes; ein Singvögelchen wird es genannt, auf alle Weisen lauschend, die an den Stätten der Kunst an sein Ohr dringen, daheim beim lehrtüchtigen Vater wie in der schönen Fremde. Wyzewa mag manchmal hier fast als Dichter erscheinen und doch bildet strenge Quellenforschung seine Grundlage. Dies zeigt sich noch mehr in zwei Abhandlungen in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“, X. Jahrgang, 1908/09, Leipzig, Breitkopf & Härtel, die Wyzewa mit Saint-Foix verfaßte, „Un Maître inconnu de Mozart“ und „Les premiers Concerts de Mozart“. In ersterer wird der Einfluß Johann Schoberts, eines schlesischen, in Paris ansässigen Klavieristen geschildert. In letzterem wird nachgewiesen, daß die ersten Klavierkonzerte Mozarts nicht Originale, sondern Arangements von Werken in Paris ansässiger Tonsetzer sind, so von Eckardt, Honnauer u. a. Nach diesem tiefgehenden Vorstudium erschien 1912 bei Perrin & Co. zu Paris: **T. Wyzewa et G. de Saint-Foix: „W. A. Mozart, sa Vie et son Oeuvre de l'Enfance à la pleine Maturité (1756—1777)“.** An der Hand früher erschienener Biographien besonders Nissen und der Briefe der Familie Mozart, welchen die Verfasser auch manche selbständige Angabe beifügen, wird uns zu Anfange eines jeden Abschnittes, der eine Stilperiode in sich greift, kurz das Wesentlichste der Lebensereignisse berichtet. Mit äußerster Genauigkeit ist unter Beiziehung der Gesamtausgabe Mozarts Entwicklungszeit analysiert, so daß die Verfasser in ihr allein 24 Abschnitte zählen, während sie in der Reifezeit, die ein Anhang übersichtlich erwähnt, nur deren 10 unterscheiden. Jedem, auch dem kleinsten Werke ist eine genaue Besprechung gewidmet. Diese peinlich durchgeführten musikalischen und bibliographischen Untersuchungen führen zu neuen chronologischen Feststellungen, welche Köchels Verzeichnis in den meisten Fällen einer Verbesserung unterziehen. Die neue Ordnung von Wyzewa-Saint-Foix muß künftig stets neben Köchel genannt werden. Aber noch wichtiger ist es, daß die Verfasser darnach fragen, welche Meister gerade Mozarts Weg gekreuzt; wir sehen, wie er an den Werken der Pariser Klavieristen lernt, wie er der eifrige Schüler Johann Christian Bachs und Padre Martinis ist, wie er sich Sammartini, Joseph und Michael Haydn, Eberlin u. a. bildet. Schade, daß zwei wichtige Faktoren im künstlerischen Leben des jungen Mozarts nicht voll erkannt sind, des Vaters Unterricht und Werke und die alles beherrschende Mannheimer Schule. Mit gleicher Sorgfalt wird auch die formale Entwicklung des jungen Mozart verfolgt in so weitausholender Weise, daß das Werk überhaupt für die Geschichte mancher Form als grundlegend gelten darf, z. B. für die der Sonate, des Rondo, der Arie usw. Vielleicht leidet unter den peinlichen Einzeluntersuchungen bisweilen das Erfassen größerer Gesamtformen, wie dies bei den Jugendopern und der Kirchenmusik zutage tritt. Das Werk als Ganzes aber ist das trefflichste, was in jüngster Zeit über einen Tonsetzer geschrieben wurde. Selbständig in seiner ganzen Anlage, neu durch die bibliographische und chronologische Arbeit und vor allem die feinen Analysen, welche fast die Gesamtkunst der Zeit Mozarts hereinziehen. Henri Curzon ist in Frankreich wiederholt für Mozart eingetreten, 1888 und 1898 mit Uebersetzungen der Briefe Mozarts, 1906 mit seinem „Essai de Bibliographie Mozartine, Revue critique des ouvrages relatifs à Mozart et à ses oeuvres“ im 10. Band des „Bibliographe moderne“, Paris, Auguste Picard. Mit großem Fleiße stellt Curzon sämtliche Werke und auch Einzelaufsätze über Mozart zusammen, denen er bei wichtigeren Arbeiten kurze treffende Bemerkungen widmet. Welche Ziele sich Curzon in seinem als Band 21, 1914, in der Sammlung „Les Maîtres de la Musique“, Paris, Felix Alcan, erschienenen „Mozart“ setzte, besagt die Zueignung „A Théodore de Wyzewa, qui me fut constamment le guide, le conseiller et l'ami.“ Auch bei Curzon redet Mozart vor allem durch seine Werke mehr als durch sein Leben zu uns. Die Entwicklungsjahre sind nach Wyzewa-Saint-Foix klar zusammengefaßt, sachlich und dabei doch mit Reiz geschildert. Eigenes gibt Curzon für die spätere Periode; besonders wertvoll ist der Abschnitt über den Idomeneo mit Rücksicht auf die Nachweise des Einflusses der französischen Oper und der italienischen opera seria. Verdienstvoll ist es auch, daß der Verfasser auf weniger bekannte Werke Mozarts hinweist, wie manche kürzere kirchliche Sätze, Lieder und nachkomponierte Arien. In vorbildlicher Weise sind die einzelnen Stücke gekennzeichnet; Curzon versteht es fast, die Vorstellung derselben zu wecken. Seinem „Mozart“ muß unter allen volkstümlichen Biographien die Krone zuerkannt werden; hoffentlich findet er sobald die Beziehungen zu denen, die eines guten Willens auch in Frankreich sind, wieder aufleben, einen Uebersetzer.

Die jüngste deutsche Mozart-Biographie ist von Arthur Schurig „Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und sein Werk; auf Grund der vornehmlich von Nicolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der

neuesten Forschung dargestellt", 2 Bände, im Insel-Verlag zu Leipzig 1913. Das Werk ist glänzend ausgestattet, das zahlreiche Bildermaterial vorzüglich wiedergegeben; es umfaßt 922 Druckseiten. Die ersten Worte der Einleitung befassen sich mit den chronologischen Feststellungen von Wyzewa-Saint-Foix; man erwartet eine Arbeit, welche von diesen Autoren beeinflußt wäre; da plötzlich beginnen die Ausfälle auf den „Philologen Jahn", der völlig veraltet sei. Schurig vermag aber nur den einen Beweis dafür zu erbringen, der wohl sein ungeteiltes, aber nicht unbestrittenes Eigentum für alle Zeit verbleiben wird; Jahn hat der historischen Wahrheit entsprechend, nicht aus Schönfärberei, Mozart als edlen, sittlich hochstehenden Charakter bezeichnet. Schurig sucht in dem Meister den innerlich unwahren, modernen Uebermenschen. Die Resultate der neueren Musikforschung in dem umfangreichen Werke sind nur wenige, vor allem einige Stellen aus Wyzewa-Saint-Foix, dann aus den Berichten des Salzburger Mozarteums und Jahn-Deiters; die zuletzt genannten Schriften erfahren jedoch heftige Kritik. Leopold Mozarts Bild als Mensch wie als Tonsetzer ist in widerlicher Weise verzerrt. Die Einleitung Seifferts in den Bayerischen Denkmälern, sowie die dort wiedergegebenen Werke belehren uns anders. Die Monumentalausgaben der „Denkmäler deutscher Tonkunst" scheinen dem Verfasser überhaupt fast entgangen zu sein. Denn es ist nicht erwähnt, daß Holzbauers Günther von Schwarzburg als Band VIII/IX der ersten preußischen Folge von Herm. Kretzschmar herausgegeben wurde; ebenso daß in der zweiten bayerischen Folge im Jahrgang III/1 und VII/2 auch Werke der Mannheimer Sinfoniker, herausgegeben von Hugo Riemann, im Druck vorlagen, denen inzwischen noch zwei weitere Bände folgten. So erklärt sich denn sein Urteil, daß Mannheim mehr aus der Literatur-, als aus der Musikgeschichte bekannt sei, sowie seine Ansicht, daß der junge Vogler dort die gewichtigste musikalische Persönlichkeit gewesen wäre. Aber auch Mozarts Schaffen scheint Schurig auf einigen Gebieten nicht erfaßt zu haben, z. B. die Kammermusik. Um so breiter werden die Meisteropern, vom Idomeneo abgesehen, behandelt, und zwar werden Inhalt und Teile des Textes wiedergegeben. Die musikalischen Erläuterungen registrieren nur die Tonarten der einzelnen Nummern. Für den Don Juan folgt eine selbstverfaßte Uebertragung von zweifelhaftem dichterischem Werte und für den Gesang unbrauchbar. Auch die Zauberflöte muß sich willkürliche Aenderungen gefallen lassen. Die Stellen, wo ethische und religiöse Fragen berührt werden, sind für jeden zu einer positiven Weltanschauung sich Bekennenden sogar verletzend. Auch historisch ist manches zu beanstanden; vor allem die Stelle, wo der Ausgangspunkt der Don Juan-Sage in einer angeblich von den Jesuiten im 15. Jahrhundert begangenen Mordtat gesucht wird, während doch der Orden erst am 15. August 1534 gegründet wurde. Schurig ist der einzige Mozart-Biograph, der den herrschsüchtigen Fürstbischof Colleredo für die brutale Behandlung Mozarts in Schutz nimmt. Von den an Wert sehr ungleichen Anhängen sei noch der Ikonographie gedacht; die in der Reproduktion ausgezeichneten Bilder sind nicht als echt oder unecht genügend unterschieden. Wir können nur bedauern, daß auf dem Gebiete der neuesten Mozart-Biographien Frankreich Deutschland überlegen ist.



Wolfgang Amadeus Mozart.

II.

Die Lebensbeschreibungen ergänzen mehrere Studien über kürzere Zeitabschnitte. Mit den Jugendjahren hat sich vor allem D. F. Scheurleer befaßt mit seinem Werke „**Het Muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18e eeuw in verband met Mozarts verblijf alldaar,**" 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1909. In einer auf ausgedehnter Quellenforschung über das Musik- und Theaterleben in den Niederlanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beruhenden Schilderung sind die dortigen Erlebnisse in den Jahren 1765 und 1766 verwoben. Dank seiner umfassenden Lokalkenntnisse vermag Scheurleer über all die Persönlichkeiten zu berichten, welche die Familie Mozart auf dieser Reise antraf. Leopold Mozarts Reisebriefen und -notizen, seiner Violinschule, die 1766 auch bei Johann Enschedé in Harlem erschien, wie den in den Niederlanden entstandenen Werken Wolfgangs sind lange Ausführungen gewidmet. Schon die äußere Ausstattung des an Inhalt reichen Buches macht es zu einem musikgeschichtlichen Denkmal ersten Ranges; mehr als 200 vorzügliche Abbildungen schmücken es, Wiedergaben von Kunstwerken des 18. Jahrhunderts, wie Bildnisse, Städteansichten, Bühnenbilder, Titelblätter usw. Möchte doch das in jeder Hinsicht vorbildliche Werk bald einen Uebersetzer ins Deutsche und auch Nachahmer für andere Gebiete finden! Ein eigenhändiges Personenverzeichnis aus Mozarts erster italienischer Reise 1769/71 in der Münchner Staatsbibliothek gibt Adolf Sandberger in der „Mozartiana" betitelten Abhandlung im „Jahrbuch für die Musikbibliothek Peters" in Leipzig für 1901 erschienen, 1902 wieder. Auch diese kurze Handschrift ist von Wert für den Mozart-Biographen. Ein reizvolles und zugleich doch durch ernste geschichtliche Untersuchung entstandenes Mozart-Buch, Rudolf Freiherr von Prohazkas „Mozart in Prag", Prag 1895, 3. Auflage 1914, erhielt einige Ergänzungen durch den Verfasser in der Monatsschrift „Deutsche Arbeit" 5. Jahrg., Band I, 1905/06, Heft 5. Prohazka hat hier einige Abschnitte seines prächtigen Buches nachgeprüft und ergänzt. Wir erhalten den urkundlichen Beleg, daß der zu manchen Irrtümern Anlaß gebende Mozart-Ring ein Geschenk des Meisters an Franz Duschek und nicht an dessen Gattin war. Nochmals bespricht der Verfasser die Entstehung der Don Juan-Ouvertüre und lehnt das hierüber verbreitete Märchen ab. Ebenso berichtigt er den leider in die Praxis (Münchner Residenztheater) übergegangenen Irrtum von dem kleinen Don Juan-Orchester. Auch die Partiturfrage glaubt er besser unter Berücksichtigung der Grazer Handschrift gelöst als unter ausschließlicher Benützung des ersten Prager, heute in Paris befindlichen Manuskripts. Richard Kochs „Br.·. Mozart Freimaurer und Illuminaten, nach geheimen Dokumenten und Quellen im Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg", Reichenhall 1911, enthält nicht nur Aufklärungen über Leopold und Wolfgang Mozarts Verhältnis zur Freimaurerei und zu den Illuminaten, sondern auch wertvolle Nachrichten über die Umgebung des Meisters in Salzburg und Wien. Die Beziehungen zu beiden Gesellschaften waren schon in der Heimat entstanden; auch über die Wiener Freimaurerzeit sind alle Dokumente zusammengetragen. Eine Reihe schöner Einzelstudien vereinigen die „Jahresberichte der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg", herausgegeben

von Johann Ev. Engl, meist unter dem Titel „Mozartiana“. So bringt das Heft 20, 1900, einen Aufsatz von Elise Menzl über „W. A. Mozarts Aufenthalt in Frankfurt 1790“, den ein Artikel Engls in Heft 23, 1913, ergänzt, „Frankfurter Konzertzettel 1790“. Genealogische Studien von Buff und Engl finden sich in den Heften 20, 1900, und 22, 1903; „Reisenotizen“ und „Auslandsberichte über Mozart“ herausgegeben von Engl in Heft 30, 1910, Heft 31, 1911, bringt einen Artikel über „Stammbücher im städtischen Museum und Mozarteum in Salzburg“ vom selben Verfasser, von welchem uns das Mozarts aus dem Jahre 1787 besonders wert ist. Hierzu kommt noch eine Fülle von Bemerkungen des Herausgebers anläßlich von Neuerwerbungen der Sammlung, worin ein nicht zu unterschätzendes biographisches Material niedergelegt ist. Engl besitzt hervorragende Lokal- und Personalkenntnis. Waren die Berichte des Mozarteums mehr den geschichtlichen Quellen in biographischer Hinsicht nachgegangen, so verfolgen die Aufsätze in den „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde Berlin“ mehr den Zweck, Mozarts Persönlichkeit den Herzen seiner Verehrer nahe zu bringen. Mit Liebe und Begeisterung hat der langjährige Herausgeber Rudolf Genée bis ins höchste Alter dies Ziel verfolgt. Ferner stammen von Ernst Friedländer „Nachrichten über Mozarts Beziehungen zu Berlin“ 4. Heft, 1897; der Grazer Musikhistoriker Ferdinand Bischoff bringt eine urkundlich belegte Ehrenrettung der unglücklichen Schülerin Mozarts Magdalena Hofdemel 10. Heft, 1900. Eine ausführliche Studie über „Wolfgang Amadeus Mozart d. j.“ von Otto Erich Deutsch enthält das Sonderheft Salzburg des zweiten Jahrgangs der „Musica Divina“, Wien 1914, Universaledition. Der Sohn Mozarts war ein liebenswürdiger Künstler und Mensch, der aber sein Ziel als Träger eines großen Namens nicht erreichen konnte. Den biographischen Arbeiten sind noch einige mehr belletristische Mozart-Studien anzureihen. Rudolf Genée hat im letzten, von ihm revidierten Hefte für die Berliner Mozart-Gemeinde 32, 1911, die endgültige Fassung seiner anziehenden Erzählung „Der Tod eines Unsterblichen“ gegeben. Den gleichen Vorwurf, sowie den Prager und Berliner Aufenthalt behandelt L. Mirows „Mozarts letzte Lebensjahre“, Leipzig 1904, Richard Woepke. Leider können die Stellen, welche historische oder musikalische Kritik enthalten, nicht unbeanstandet bleiben. Als Lektüre für junge Mädchen besonders geeignet ist Carola Belmontes „Die Frauen im Leben Mozarts“, Augsburg und Berlin 1905, Gebr. Reichel. Die Verfasserin schildert mit Beiziehung der wichtigsten Mozart-Literatur die Frauengestalten, welche dem Meister begegneten. Im allgemeinen hat sie ihr weibliches Gefühl recht beraten. Nur bei Maria Theresia ist ihr jener unselige Brief an Erzherzog Ferdinand vom 12. Dezember 1771 entgangen: „Vous me demandez prendre à votre service le jeune Salzburger; je ne sais comme quoi, ne croyant pas que vous ayez besoin d'un compositeur ou des gens inutiles“.

Nächst den biographischen Arbeiten interessieren uns vor allem die Dokumente, in welchen der Meister unmittelbar zu uns spricht. Seine Gedichte, Briefe und Bildnisse. Mozart hat einmal selbst über sich das Urteil gefällt: „Ich kann nicht poetisch schreiben; ich bin kein Dichter“. Wir finden diesen Ausspruch bestätigt durch das Bändchen „W. A. Mozarts gesammelte Poesien“, herausgegeben von Richard Batka, Prag 1906, Dürer-Verlag. Mozart besaß nur Anlage zu humoristischen Reimereien, die aber für ihn als Mensch charakteristische Dokumente bieten; sie sind meist in Briefe eingestreut oder dienen als Texte für Gelegenheitskompositionen. Das einzig ernste Werk ist das von Johann Peter Lyser überlieferte Don Juan-Uebersetzungsfragment. Es ist zweifellos die beste Uebersetzung der Introduktion und des zweiten Finale; aber damit ist die Echtheit nicht bewiesen. Mozarts Stil ist altertümlicher. Zudem gilt Lyser als unzuverlässiger Gewährsmann. Seit der Briefsammlung Nohls und den Ergänzungen Nottebohms in den „Mozartiana“ ist eine Anzahl populärer Briefausgaben erschienen. Die Lesart beruht meist auf vorgenannten Werken, nur die wichtigsten Briefe werden geboten, meist gekürzt und in moderner Rechtschreibung. Kurze Anmerkungen vermitteln den Zusammenhang. Diesen Charakter tragen die Ausgaben von Karl Storck, 1906, Stuttgart, Greiner & Pfeiffer; M. Weigl, 1910, Berlin, Karl Curtius; Albert Leitzmann, 1910, Leipzig, Insel-Verlag; Kurt Sachs, Sammlung ‚Hortus Deliciarum‘, 13. Band, Berlin 1911, Julius Bard. Letztere Ausgabe verdient wegen ihrer äußerlichen Gestalt besondere Erwähnung. Einzelne Mozart-Briefe von Wichtigkeit, herausgegeben von Engl, bringen die Berichte des Mozarteums, so besonders Jahrg. 32, 1912, und das bereits erwähnte Mozart-Heft der Monatsschrift „Deutsche Arbeit“, „Die Mozartiana der Autographensammlung Donebauer in Prag“, wo zahlreiche, bis dahin nicht veröffentlichte Briefe Mozarts und seiner Angehörigen wiedergegeben sind. Die notwendig gewordene kritische Gesamtausgabe schenkte uns Ludwig Schiedermair, „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie“, 5 Bände, München-Leipzig 1914, Georg Müller. Zum erstenmal ist eine vollständige diplomatisch getreue Ausgabe unternommen worden. Welche Fülle von Arbeit geleistet werden mußte, verstehen wir, wenn wir das Verzeichnis der Fundorte all der in der ganzen Welt zerstreuten Briefe betrachten. Was aber dies Werk für die Mozart-Forschung bedeutet, ersehen wir aus den Briefen selbst: Das Leben des Meisters, das Wirken seines Vaters, die Gestalten der Mutter, der Schwester, des Bäsle, und Constanzes treten in unmittelbarer Wirklichkeit vor uns hin, wenn wir ihren eigenen Worten lauschen. Mehr als jede Biographie können uns die Briefe sagen. Aber auch ein Stück Musik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts spielt sich vor unseren Augen ab; die Reisebriefe führen uns an alle Pflegestätten der Kunst; höfisches und bürgerliches Leben schauen wir. Schiedermair hat uns eines der wertvollsten Werke der Mozart-Literatur beschert. Zu wünschen wäre nur, daß er die noch fehlenden Briefe Leopold Mozarts auch in sein Werk aufnehmen würde. Im Hinblick auf die Musikliebhaber ist desgleichen für eine Neuauflage die Erweiterung der Anmerkungen, namentlich hinsichtlich der Literaturnachweise, begehrenswert. Den Briefen folgen im 5. Band „zur Ergänzung Portraits Mozarts und seiner Familie von Freunden und Zeitgenossen, sowie Abbildungen einzelner Dokumente, Blätter, Erinnerungsstätten und Reliquien“. Der Hauptsache nach sind nur Originale aufgenommen. Die Mozart-Ikonographie bildet den würdigen Abschluß des herrlichen Werkes. Sie besitzt aber einige Vorläufer. Die



Christoph Wilibald von Gluck.

wichtigste derartige Abhandlung ist Emil Vogels „Mozart-Portraits“, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1899, Leipzig 1900. Mit derselben Genauigkeit wie seine bibliographischen Arbeiten hat Vogel auch hier seine Aufgabe gelöst, so namentlich hinsichtlich der Echtheitsfragen. Auch hat er die Reproduktionen der Mozart-Bilder ausführlich angegeben. D. F. Scheurleer hat in seinen „Portretten van Mozart“, 's Gravenhage 1906, Martinus Nijhoff, ebenfalls eine kleine volkstümliche Sammlung der wichtigsten Mozart-Bilder gegeben. Der begleitende Text wäre einer deutschen Uebertragung wert. Kleinere ikonographische Artikel bringen die Jahresberichte des Mozarteums, so besonders 20, 1900, wo Engl das bekannte, Tischbein zugesprochene Bild für unecht erklärt. Auch die Hefte der „Berliner Mozart-Gesellschaft“ enthalten mehrere ikonographische Abhandlungen. Hier zu erwähnen ist noch die Studie über „Hyrtls Mozart-Schädel“ von Johann Ev. Engl und Franz Männich, welcher die geschichtliche Schilderung und die anatomische Beschreibung der hinsichtlich ihrer Echtheit vielumstrittenen Reliquie durchführen. Zwei Beweise fehlen in der sonst fleißigen Studie: der durch die Totenbücher zu führende historische, und der ikonographische. Hiermit könnte mehr Licht in die dunkle Angelegenheit gebracht werden. (Schluß folgt.)

Mozarts Kriegsweisen.

Von Franz Dubitzky (Berlin-Friedenau).

Grillparzer gedenkt in seinem Gedicht „Die Musik“ des Kriegsinstrumentes, der Trompete, in den ehrenden Worten:

In der Trompete mutigen Tönen
Rufst du den Jüngling ins Schlachtgewühl.
Leitest den Starken, ermutigst den Schwachen,
Jubelst ob dem geschlagenen Feind,
Verkündest die Siegesbotschaft dem Lande,
Weinst den Gefallenen nach ins Grab.

Dem ruhmreichen, siegreichen Instrumente vermochte jedoch Mozart in seinen jüngsten Jahren kein Gefallen abzugewinnen. Ein Freund seines Hauses, der hochfürstliche Hoftrompeter Andreas Schachtner, berichtete hierüber: „Fast bis in sein zehntes Jahr hatte er eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andere Musik, geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebensoviel, als wenn man ihm eine geladene Pistole aufs Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindische Furcht benehmen und befahl mir einmal, trotz seines Weigerns, ihm entgegen zu blasen; aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu sinken, und hätte ich länger angehalten, er hätte sicher Krämpfe bekommen.“

Derselbe Hoftrompeter erzählt über den Knaben Mozart: „Wenn wir, er und ich, Spielzeuge von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen oder geigen.“ Diese „junge Marschliebe“ ist natürlich nichts Auffälliges: „Das Gefühl für scharf akzentuierten Rhythmus ist dem Menschen so sehr angeboren, daß auch der Unmusikalische ... durch den Rhythmus einer Marschmelodie, eines frischen Tanzes, oder nur des Trommelschlags so angefaßt wird, daß er unwillkürlich seine Bewegungen darnach ordnet“ — sagt der Tübinger Professor der Aesthetik und Kunstgeschichte Karl Köstlin. Der „kriegerischen“ Form des Marsches widmete der Schöpfer der „Zauberflöte“ manche Partiturseite: dreizehn Märsche für Orchester zeigt die Gesamtausgabe seiner Werke. Neun dieser Märsche stehen in der früheren „Trompetertonart“ D dur, drei in C dur, einer in F dur. Als „trompetenfeindlich“ erweisen sich hier einige Stücke, die sich auf die Besetzung „1 Violine, Viola, Baß und 2 Hörner“ (oder 2 Violinen statt der einen) beschränken. Die der Trompete ihr Recht nicht weigernden Märsche haben folgende Besetzungen: 2 Violinen, Baß, je 2 Ob., Fg., H. und Trp., ferner: Hinzutritt der Viola, weitere Vermehrung durch 2 Flöten, schließlich durch Aufnahme der Pauken; auch die Orchesterbesetzung „2 Violinen, Baß, je 2 Flöten, Hörner und Trompeten“ bemerken wir in Mozarts Märschen.

In dem vorhin gebrachten Hinweis Köstlins auf die Macht des Rhythmus wurde auch des Mitfischreißens eines „frischen Tanzes“ gedacht. Diese Gelegenheit sei benutzt, um auf die „Kriegstänze“ Mozarts einen Blick zu werfen. Der Tondichter komponierte nämlich Kontertänze für Orchester (2 Violinen, Baß, Pickelflöte, 2 Klarinetten, Fagott, Clarino und Trommel), die die Ueberschrift „La bataille“ („Die Schlacht“) tragen; desgleichen Kontertänze für Orchester (2 Vl., Baß, Fl., Ob., Fg. und Clarino) mit dem Titel „Der Sieg vom Helden Koburg“. Auch Mozarts in Partitur verloren gegangener, nur in Klavierübertragung geretteter Kontertanz „Das Donnerwetter“ muß hier erwähnt werden, denn „friedlich geht's da gewiß nicht zu“.

Unter des Meisters Liedern erblicken wir „Ein deutsches Kriegslied“ für eine Baßstimme mit Orchesterbegleitung: „Ich möchte wohl der Kaiser sein“ beginnt der von Gleim gedichtete Text. Mozart liebte seinen Kaiser sehr, er war ein echter Patriot. Als ihn während eines Berliner Aufenthaltes Friedrich Wilhelm II. für sich gewinnen wollte: „Bleiben Sie bei mir! ... Ich biete Ihnen jährlich dreitausend Taler Gehalt an“ — entgegnete der Tonmeister abwehrend und seiner steten Not ganz vergessend: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?“ „Ueberlegen Sie sich's — ich halte mein Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag erst kommen sollten“, mahnte noch der König, aber Mozart blieb seinem Lande, seinem Kaiser treu. „Lieber Mozart ... Sie wollen mich verlassen?“ so fragte ihn der Kaiser nach der Rückkehr aus Preußen, und schnell gab der Tonheros, tief gerührt, das Versprechen: „Ew. Majestät — ich empfehle mich zu Gnaden — ich bleibe!“ Ein Freund machte ihm dann Vorhaltungen: „Warum benutztest Du denn nicht die Minute und verlangtest wenigstens festen Gehalt?“ Doch da kam die unwillige Antwort: „Der Teufel denke in solcher Stunde daran!“ Diese Antwort entspricht ganz der Meinung eines seiner Lieder: „Was frag' ich viel nach Geld und Gut, wenn ich zufrieden bin! Gibt Gott mir nur gesundes Blut, so hab' ich frohen Sinn und sing' mit dankbarem Gemüt mein Morgen- und mein Abendlied.“ „Die Zufriedenheit“ ist dieses (mit etwa 21 Jahren vertonte) Lied betitelt; daß Mozart zur Zufriedenheit hingezogen wurde, bekundet auch ein zweites (mit 29 Jahren komponiertes) Lied mit gleicher Ueberschrift (Textanfang: „Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier des Lebens Freuden ohne Sorgen“) und weiter das Lied „Die Zufriedenheit im niedrigen Stande“ (Textanfang: „Ich trachte nicht nach solchen Dingen, die hoch und zu gefährlich sind“ — mit 16 Jahren komponiert).

Doch — wir wollen hier ja nicht von „zufriedenen“ Liedern, sondern von kampfbereiten, mutigen, siegesfreudigen, vaterländischen Weisen Mozarts sprechen. „Beim Auszug ins Feld“ ist ein Lied des Meisters betitelt (für eine Singstimme mit Klavier). In der Oper „Die Entführung“ haben wir die Arie Pedrillos: „Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite! Nur ein feiger Tropf verzagt!“ In „Così fan tutte“ („So machen es alle!“) singt der Chor: „Herrlich lebt der Kriegerstand! ... Wenn zum Kampf ihn ruft Trompetenton, wenn Kanonen donnernd krachen, kämpft er froh für Ehre und Vaterland.“ Ebenfalls ein Kriegsbild entwirft Figaro in „Figaros Hochzeit“ in seiner wohlbekannten Arie „Dort vergiß leises Fleh'n“, daselbst heißt es: „Im Geklirre wilder Waffen wirst du wenig ruh'n und schlafen ... ohne Strümpfe über Hecken und durch Sümpfe. Mit der Flinte auf dem Rücken springen bald und bald dich bücken .... Und im dicken Pulverdampfe bei dem Donner der Kartaunen lockt dich der Trompetenton ...“ Zu einem heroischen Drama „Thamos, König in Aegypten“ schrieb Mozart „majestätische“ Chöre und Zwischenaktsmusik. Sieben

Klaviervariationen über „Wilhelm von Nassau“ entflossen der Notenfeder des Neunjährigen. Unter des Meisters Werken begegnen wir der Krönungsoper „Titus“, dem „Krönungskonzert“ für Klavier, der „Krönungsmesse“ und der „Jupiter“-Symphonie, der „Krone“ seiner Symphonien. An das „kriegerische“ Motiv in Wagners „Walkürenritt“ gemahnt das wie Trompeten- und Posaunenruf in Oktaven erschallende Hauptthema des ersten Satzes einer in D dur und im Sechsachteltakt stehenden Klaviersonate Mozarts:

a | d^1 a d^1 fis^1 d^1 fis^1 | a^1 a^1 a^1
6 1 2 3 4 5 6 1-2 3 4-5

Mozart war in fremden Sprachen, im Italienischen, Französischen, Englischen wohl bewandert; aber er nahm es auch mit den Komponisten fremder Zunge ohne Scheu auf: „Er [der Kurfürst] kann auch einige Komponisten von Italien und Frankreich, England und Spanien verschreiben, ich traue mir, mit einem jeden zu schreiben“, heißt es in einem die deutsche Nationalbühne, deutsche Opern ersehnenden Briefe des Tondichters von 2. Oktober 1777. „Wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik empor hälfe!“ lesen wir ebenda — und ein andermal wies der Meister, dem Kurfürsten gegenüberstehend, mit Stolz darauf hin: „Ich kann Gott Lob und Dank auch deutsch!“ Mozarts Urteil über Italien ist noch heute „zeitgemäß“, am 7. Mai 1783 schrieb der Tondichter kurz und bündig, klar und deutlich: „Sie wissen wohl, die Herrn Italiener sind ins Gesicht sehr artig! Genug, wir kennen sie.“ Einen Monat später, am 7. Juni, floß in sein Schreiben die ebenfalls wenig achtungsvolle Zeile ein: „Clementi ist ein Ciarlettano, wie alle Welsche!“ (Scharlatan = Aufschneider, Prahlhans.)

Deutsche Worte, deutsches Land über alles! — so klang es in Mozarts Seele; auf „Deutschland über alles“, auf die Schlußtakte in Haydns Weise, werden wir auch in einer Violinsonate Mozarts (F dur) hingelenkt, durch die Tonfolge:

f^2 e^2 | e^2 d^2 c^2 d^2 c^2 | c^2 b^1 a^1
2-3 tes 1 2 3 1 2

Von deutschen Liedern des Meisters ist eins der vielgesungenen das „Vaterlandslied“ (auch „Siegesfestlied“ betitelt) mit den Anfangszeilen: „Herbei, herbei, du trauter Sängerkreis! Herbei im Festesschmuck zum Jubeltage! Es rauscht das Lied zu deutscher Taten Preis; es lauscht das Ohr der neuen Heldensage!“ Ein anderer Text zu Mozarts Weise zeigt den Titel „Vaterlandsruf“ und beginnt: „Hinaus, hinaus! Es ruft das Vaterland: eilt, Männer, eilt zu kämpfen und zu siegen!“ Ein dritter Text zur selben Melodie hat die Ueberschrift „Abschiedsfeier“, die Schlußworte rufen: „Bleibt treu bis in den Tod!“ In allen drei Fällen handelt es sich um später untergelegte Texte, Mozart starb 1791, die Liedertexte entstammen den Jahren 1813 („Vaterlandsruf“), 1822 („Siegesfestlied“) und 1823 („Abschiedsfeier“). „Brüder, reicht die Hand zum Bunde!“ — diese Anfangszeilen aus dem „Bundesliede“ mit der, der kleinen Freimaurerkantate Mozarts entnommenen Melodie lenken unwillkürlich unsern Blick auf das deutsch-österreichische Bündnis unseres Zeitalters. Aehnlichen Charakter wie das „Bundeslied“ offenbart Mozarts Lied „O heiliges Band der Freundschaft treuer Brüder!“ Da wir eben von „Bündnissen“ sprechen, sei auch eines anderen „Verbündeten“ in dem wohlbekannten, gern gespielten „türkischen“ Marsche aus einer Klaviersonate Mozarts („Alla turca“ Allegretto in a moll) gedacht.

Zu zeitgemäßen Betrachtungen und Vergleichen gibt manche Stelle aus des Tonmeisters Opern Anlaß. In „Figaros Hochzeit“ bekennt der „listige“ Bartolo: „Und sollt' ich alle Gesetze verdrehen und müßt' ich auch hundert Register durchgehen, mit Ränken und Schwänken muß es mir gelingen, so leit' ich Verderben und Untergang her“ (der Herr Dr. Bartolo hätte auch aus — England stammen können). Im zweiten Akt derselben (vieraktigen) Oper erklärt der Graf: „Alles ist unverändert“ — in den Kriegsberichten unserer Tage findet man oft dieselbe Meldung. Im „Don Juan“ warnt Elvira (1. Akt: Quartett): „Fliehe des Heuchlers glattes Wort!“ und: „O traut dem falschen Heuchler nicht!“ — aber Serbien, Montenegro, Belgien usw. ließen sich dennoch durch des „altehrlichen“ England Versprechungen („Der Vogelfänger bin ich ja.... weiß mit dem Locken umzugehen und mich aufs Pfeifen zu versteh'n“) „hineinlegen“ (der Hinweis auf „Die betrogene Welt“, ein Lied Mozarts, ist hier nicht unangebracht). Erst zwölf Jahre alt, komponierte Mozart seine erste Oper „La finta semplice“, zu deutsch: „Die verstellte Einfalt“; dieser Titel bezieht sich aber nicht auf das seine Unschuld am Kriege beteuernde England unserer Tage — und ebensowenig hat die Stelle in dem im selben Jahre 1768 geschriebenen Singspiel des Wunderknaben „Bastien und Bastienne“: „Ich geh' jetzt auf die Weide betäubt und ganz gedankenleer; ich seh' zu meiner Freude nichts als mein Lämmerheer“ etwas mit England und seiner „Lämmerherde“ Rußland, Frankreich, Serbien, Montenegro usw. zu tun. In Mozarts komischer Oper „La finta giardiniera“ („Die Gärtnerin aus Liebe“) hören wir den Verzweiflungsgesang: „Ach haltet, Barbaren, ach haltet, o Gott, ach haltet, o Himmel, ach haltet, Barbaren!“ — aber die „Barbaren lassen sich nicht halten“ („Müßt' ich auch durch tausend Drachen“ beginnt eine Tenorarie Mozarts und „Ob fürchterlich tobend“ eine Hymne für Chor und Orchester); weiter heißt es in jenem Verzweiflungsgesang in „La finta giardiniera“: „Wie wird es mir ergeh'n?.... Es ist um mich geschehn!“ (Stimmt!) Als zeitgemäßer „Prophezeiung“ wollen wir auch noch des Schlußterzettes aus „Bastien und Bastienne“ gedenken, allwo verkündet wird: „Kinder, Kinder! seht, nach Sturm und Regen wird ein schöner Tag gebracht!“ sowie des Terzettes aus der „Zauberflöte“: „Bald prangt, den Morgen zu verkünden, die Sonn' auf gold'ner Bahn!“ Manch stolzer „Nichtbarbar“ wird dann Mozartsche Arien und Lieder singen, und zwar jene mit den Textanfängen: „Lassen muß ich dich!“ (Belgien?), ferner: „Ach meine Ahnung!“ und „Ach, sie stirbt, meine Hoffnung!“, „Wehe mir! Ist's Wahrheit?“

Doch genug der Aufzählung von „kriegerisch“, ähnlich und verwandt gestimmten Werken Mozarts. Daß Mo—zart nicht immer — „zart“ gestimmt war, dafür mag das, allerdings uns an Wagners und Richard Strauß' „kriegerische“ und starke Töne Gewöhnte etwas seltsam anmutende Urteil der Mutter Goethes über die „Zauberflöte“ einen Schlußbeitrag bilden; die Frau Rat schrieb 1794 ihrem großen Sohne, nachdem sie das genannte Meisterwerk gehört: „Der erste Zappenstreich von unseren Franckfurthern drang mir lieblicher ins Ohr — als die schönste Oper von Morzard.“

Arnold Winternitz: „Meister Grobian“.

Komische Oper.

Uraufführung am Stadttheater in Hamburg am 4. Februar.

Daß die moderne Opernproduktion das Gebiet der komischen Oper weitaus am wenigsten berücksichtigt, ist eine bekannte Tatsache, und man sucht den Grund wohl nicht vergebens darin, daß diese Musikgattung mehr wie eine andere an bestimmte und feste Gesetze bindet, ohne viel Möglichkeiten zu etwas „Neuem“ zu bieten und auch andererseits die Hinneigung zum tragisch-dramatischen Stoff und der Wagner-Verdi-Richtung offenbar ist. Und ein dritter Umstand: gerade in der komischen Oper verlangt man weitaus am meisten das, was man heute als sogenannte „melodische Linie“ vielfach zu verschmähen gelernt hat. Demgegenüber hat Arnold Winternitz sich geradezu mit Inbrunst auf diesen festen und tragfähigen Boden der Melodie gestellt, ohne jede andere Absicht, als nur in Musik zu schwelgen. Das Textbuch Rudolf Klutmanns, das sich auf einer Novelle von Riehl „Ovid bei Hofe“ aufbaut und dem man eine form-, wenn auch nicht immer bühnengewandte Sprache nachsagen darf, kam der Verwirklichung seiner Absichten zum guten Teil entgegen, wenn es sich auch bisweilen wiederum in starrer Sprödigkeit einer rein musikalischen Behandlung widersetzt und dadurch eine vorübergehende Auflösung der geschlossenen Linie der Musik bedingt, ein Umstand, den indessen die moderne Oper ja keineswegs verwirft.

Die Handlung, die in ein Vorspiel und zwei Akte zerfällt, ist harmlos, aber liebenswürdig, und das grundlegende Problem, Musik durch Musik

darzustellen, ist, obgleich der Kern, doch mehr als Hintergrund behandelt, als daß an ihm das Werk scheitern müßte. Eine unvollendete Oper „Pyramos und Thisbe", — jene Nachbarskinder aus einer Dichtung des Ovid — soll zum Abschluß gebracht werden, und zwar auf Wunsch der Fürstin heiter, wogegen sich aber der deutsche Hofkapellmeister Lemmel, ein rechtschaffener Künstler, der den Fürsten für sich hat, sträubt. Lemmel und der Italiener Dal Segno, der die Fürstin in ihrem Bestehen auf den heitern Schluß bestärkt, sind natürlich, wie sie in ihren künstlerischen Meinungen aufeinanderprallen — denn dem Welschen ist die Kunst ein Schaukelstuhl, um sich nach Behagen darin zu wiegen, indes der Deutsche die erhabenen Gesetze Ovids und der Kunst anerkennt — Erzfeinde, was aber ihre Kinder Franz Lemmel und Cornelia nicht hindert, sich ineinander zu verlieben. Um der Geliebten ständig begegnen zu können, nimmt Franz heimlich und unter falschem Namen bei dem Italiener Gesangstunden, der ihn ob seiner fortgeschrittenen Kunst als seinen besten Schüler in sein Herz geschlossen hat. Da kommt Lemmel, um dem geliebten Sohn einen Geburtstagswunsch zu erfüllen und ihn persönlich bei dem Feinde als Schüler anzumelden. Die Unterredung wird indes recht stürmisch, um so mehr, als Lemmel seinen Sohn neben Dal Segnos Schüler — der ja aber wiederum Lemmels Sohn ist — bereits als einen vollendeten Meister hinstellt. Doch einigt man sich, einen Schülerwettstreit in dem Duett aus Pyramos und Thisbe vor dem Fürstenpaar entscheiden zu lassen, was nun aber Franz in komische Verzweiflung bringt, da er ja mit sich selber singen soll. Aber Cornelia weiß Rat und erklärt, die Rolle von Lemmels Sohn übernehmen zu wollen. Als nun Lemmel der Vater, dem eingefallen, daß Thisbe Sopran singe, zurückkehrt, entdeckt sich Franz, und der in den Sohn vernarrte Hofkapellmeister wird rascher als gedacht für des Paares Pläne gewonnen. Die vierte im Bunde, der Cornelia sich vertraut, wird die Fürstin, die auch mitzumachen bereit ist, da sie die Möglichkeit erkennt, hierbei ebenfalls ihr Spiel zu gewinnen. Dal Segno, dem auch eingefallen, daß Thisbe Sopran singe, schwelgt bereits im Triumph, da Cornelia ihn beruhigte, Lemmels Sohn sänge ja Sopran; er will auch nach dem Wettstreit nicht das Lob, das Ignaz Lemmel so ungeteilt dem Schüler des Italieners spendet, für den andern gelten lassen, da er Gelegenheit sucht, die deutsche Schule zu schmähen; aber zum Beweis, daß es sich hier um italienische Schule handelt, reißt Lemmel seinem vermeintlichen Schüler die Perücke vom Haupt und — Cornelia eilt vor den Augen ihres entgeisterten Vaters in Franzens Arme. Jetzt nimmt die Fürstin das Wort, um zu entscheiden, und sie besteht auf Entsagung, denn tragisch soll das Ende sein, so will's Ovid. Die Verzweiflung des Paares erschüttert indes Lemmels künstlerische Bedenken, die Fürstin kommt zu ihrem heitern Schluß, Versöhnung einigt die kämpfenden Parteien und — das Fest nimmt seinen Fortgang.

Aus der kurzen Reihe der handelnden Personen treten die beiden Kapellmeister als gegensätzliche Naturen weitaus am plastischsten hervor. Cornelia — ein reizendes, entschlossenes Kind, die Fürstin — ein wenig exzentrisch und starrköpfig, der Fürst — etwas blaß und schemenhaft, Franz — ein liebenswürdiger Jüngling. Ueber eine gewisse Landläufigkeit dieser letzteren Charaktere hilft indessen die ursprüngliche Frische der Darstellung hinweg. Für eine musikalische Charakterisierung war außer bei den beiden Musikern nicht sonderlich viel Anlaß gegeben, doch machte der Komponist bei ihnen nicht halt, vor allem hat er den leichten Sinn der Fürstin hier mit herangezogen. Arnold Winternitz bekennt sich, wie gesagt, in erster Linie zum Melodiker; von einem gewaltsamen Originellseinwollen in absonderlichen Klangkombinationen und aufdringlicher Harmonik hält er sich durchaus fern, zum mindesten überschreitet er nie die Grenzen des Maßvollen; doch wäre es verkehrt, behaupten zu wollen, daß auf seiner Palette die modernen Farben fehlen. Die Reize der modernen Orchestertechnik weiß er, wenn auch immer geschmackvoll, auszunutzen. Das bestimmende Moment ist eine zierliche, rokokoartige, von Anmut und wienerischer Musikfreudigkeit getragene, vielfach sich in Tanzrhythmen ausprägende Musik. Aus diesem förmlich golddurchwirkten Grunde leuchten geschlossene Einzelheiten auf, wie das Quartett im ersten Akt, das volkstümlich-innige Lied vom Veilchen, und vor allem das Duett zwischen Pyramos und Thisbe „Wir wandeln in seligen Höhn", das sich völlig an die altklassische Musik anlehnt und in dem leuchtenden Glanz seiner Geschlossenheit einen unmittelbaren Gegensatz zur modernen Richtung der darstellenden Musik bildet. Ich nenne noch die Anmut des gemessenen Rokokomenuetts.

Für die blitzsaubere Wiedergabe durch das Orchester zeichnet Egon Pollack. Dem derb-ehrlichen deutschen Hofkapellmeister des Herrn Lohfing stellte Kreuder einen vortrefflich erfaßten, höflich-glatten, hochfahrend-gespreizten Italiener gegenüber. Frau Schumann bezauberte in anmutiger Darstellung und — wie immer — stimmlich überlegenem Glanz als Cornelia; Frau Winternitz war eine sympathische Fürstin, Schubert bewährte sich als Franz. Für eine vortreffliche Ausstattung wird der Komponist sich bei der freigebigen Direktion zu bedanken haben. Der Applaus nahm stürmische Form an, als der Komponist sich zeigte, — hoffentlich ein beständiges Barometer dafür, daß wir es nicht mit einer Eintagsfliege zu tun haben, was unverständlich und schade wäre.

Berta Witt.



Musikbriefe

Darmstadt. Steht Felix von Weingartner am Dirigentenpulte, so weiß man, daß etwas Gewaltiges und Erhebendes auf einen wartet, und angehaltenen Atems harrt man des Fluidums, das, sobald er den Taktstock hebt, von ihm ausgehend die Hörer fesselt, alle Gedanken vom Alltag ablenkt zu einer inneren Welt, zu innerem Schauen, sie emporhebt, dem Leid entrückt, einer Vergöttlichung entgegen. In den Herbstkonzerten beschenkte er uns mit den vier Symphonien Meister Brahms'; in der Brahmsschen Welt ist er daheim wie in der Beethovens. Mit Sorgfalt und Genauigkeit, ohne jemals Pedant zu werden, brachte er die Werke zu blühendem Leben, krönte er sie mit dem aus selbstlosester Bewunderung geflochtenen Kranze des Nachschaffenden. Beethoven, Liszt und Berlioz ließ er außerdem zu Worte kommen und brachte uns als Neuheiten Variationen über ein eigenes Thema (4. Werk) von Szell, ein melodiöses, von der Menge, an deren Auffassungskraft es keine großen Ansprüche stellt, mit Beifall aufgenommenes Werk, das noch große Jugendlichkeit, wenig Charakter, aber Anmut und Können verrät und Einsamkeit (40. Werk) von Wilhelm Mauke, ein Achtung gebietendes Orchesterstück, das reiches Können, Temperament und edles Maßhalten in gleichen Teilen in sich einschließt. Von den Solisten gebührt Karl Flesch die Palme, der seiner Geige Töne entlockt, daß man Geige und Spieler vergißt und vermeint Klängen zu lauschen, die einer überbegrifflichen Sphäre entstammen. Die Professoren Dessau und Gentz spielten Mozarts Symphonie concertante stilrein und sauber und als nicht unbegabte junge Pianistin stellte sich Else C. Kraus vor. Der Musikverein hatte sich neben drei Bachschen Kantaten, Beethovens C dur-Messe und Mendelssohns Walpurgisnacht auch die Aufführung von zwei örtlichen Neuheiten angelegen sein lassen: R. Straußens Wanderers Sturmlied und H. Wolfs Feuerreiter, jenes ein echter Strauß voll Singen und Sehnen, voll Klang und Wehmut, dies ein ergreifendes Chorwerk von nachhaltiger Wirkung, das man wieder und wieder hören möchte. Willem de Haan leitete mit Sachkenntnis die Werke in alles erschöpfender, großzügiger Weise. Daß der Richard-Wagner-Verein mit der Unsitte, die Programme zu überladen, gründlich aufgeräumt hat und an einem Abend nicht mehr bringt, als jeder Hörer ohne müde zu werden, verträgt, sei ihm besonders angerechnet. Das Möllendorff-Quartett führte sich aufs beste ein, G. Nies, A. Krantz, Beatrice Lauer-Kottlar, A. Stephani und A. Kase erwiesen sich als vortreffliche Vokalsolisten; besonders letzterer verblüffte durch sein reifes, ansprechendes Können. Bei dem Berliner Terzett der Damen Knüttel, Ahrens und Böhm ist vor allem die musikalische Sicherheit und das vortreffliche Eingesungensein zu rühmen. Egon Petri und der junge Walter Rehberg vertraten die Pianisten; Petri entfesselte in erster Linie durch seine, keine Schwierigkeiten kennende, leichtfließende Technik Beifall. Rehberg hat schon viel gelernt, aber er hatte für den Abend ungünstig gewählt: Brahms' Klaviersonate f moll verlangt nicht nur pianistisches Können, gerade sie fordert die Reife, die nur die Zeit verleihen kann. Geiger war Otto Drumm, der Konzertmeister des Windersteinorchesters; er kann viel, aber sein Spiel erweckt mehr glatte Bewunderung als warme Anteilnahme. Eigenkonzerte gaben die Klaviervirtuosin Luise Mock, deren temperamentvolles Spiel und männlicher Anschlag aufs neue in Friedemann Bachs Orgelkonzert und Klavierstücken von Liszt und Brahms reichen Beifall erntete, und der erste Flötist unseres Orchesters Martin Geißler, der seinem Instrument anmutigen Ton zu entlocken weiß; die Sopranistin Amalie Hermann, deren Vortrag nicht zu erwärmen vermochte, mit Adolf Schiering, unserm trefflichen ersten Konzertmeister; Anna Baumeister-Jakobs, die allseits verehrte Altistin unseres Hoftheaters, die im Konzertsaal ebenso Vorzügliches leistet, wie auf der Bühne, mit Franz Müller, dem bekannten Lied- und Oratoriensänger, mit der angenehmen, weichen, wohlgebildeten Tenorstimme; Olga Kallensee, unsere Koloratursängerin mit Heinrich Kühlborn, der sich vom Oratoriengesang nun der Bühne zuwandte; Gertrud Hildebrand, deren Stimmchen so klein ist wie es fein ist, und Walter Meyer-Radon, ein Pianist von ansehnlichem Können; Heinrich Hensel, der stets willkommen geheißene, und schließlich Wilhelm Backhaus, dessen märchenhaftes Spiel Stunden weihevollen Genusses schuf. Das Hoftheater hatte Felix Weingartners Genesius und Max Schillings' Mona Lisa einstudiert; mit der Annahme letzterer Oper war es wohl mehr dem Beispiele anderer Bühnen gefolgt als dem Drange, damit etwas Echtes, Rechtes, ein Kunstwerk von Dauerwert zu erwerben. Und sonst brachte man uns nichts Neues; der Spielplan bringt manchmal in einer Woche Abend für Abend Lustspiele, Possen und Operetten ..... das Haus ist aber immer „ausverkauft", mag man also hierin Volkesstimme erkennen.

—r.

*

Dessau. Die hiesige Hofoper öffnete ihre Pforten am 1. Oktober. Der Andrang zu den Vorstellungen grenzt in diesem vierten Kriegswinter fast ans Unglaubliche, so daß sich das Hoftheater für die jetzigen Verhältnisse als bedeutend zu klein erweist. Fast jede Vorstellung fand bis heute — wir schreiben jetzt Ende Januar — vor einem vollständig ausverkauften Hause statt. Von den Werken Richard Wagners hörten und sahen wir bis jetzt den „Tannhäuser", „Fliegenden Holländer", „Lohengrin" und „Walküre". Als Siegmund gastierte, wie kurz zuvor auch schon als Florestan im „Fidelio" Aloys Bullinger vom Stadttheater in Teplitz, ein junger, stimmlich derart vielversprechender Anfänger, daß man den Künstler von der nächsten Spielzeit an für die hiesige Hofoper verpflichtete. Neu

einstudiert erschienen Halevys „Jüdin" mit Marie Fiedler-Ranzenberg in der Titelrolle und Leonor Engelhard als Eleazar, sowie Verdis „Rigoletto", in dessen Titelpartie Werner Engel Ausgezeichnetes leistete. Als Hilda gastierten Editha Fleischer (Charlottenburg) und Risa Hirschmann (Wien). Der 11. November brachte in hiesiger Erstaufführung Jan Brandts-Buys lustige Oper „Die Schneider von Schönau", an deren eigenartiger musikalischer Feinarbeit man sich erfreuen konnte. Leider fehlt es dem interessanten Werk an tieferen Empfindungswerten und vor allem daran, daß der Komponist den Einschlag von volkstümlichen Melodien in bewußter Absicht vermeidet, nach denen der Stoff geradezu gebieterisch verlangt. In der Partie der vielumworbenen jungen Witwe Veronika hörten wir Minnie Nast (Dresden) und Ella Gladitsch (Leipzig) und zuletzt unsere einheimische Sängerin Marcella Sollfrank-Röseler, die die Rolle wegen einer kleinen jetzt glücklicherweise behobenen Stimmerkrankung anfänglich nicht zu übernehmen vermochte. Eine geradezu unbeschreibliche Anziehungskraft übte das glanzvoll inszenierte Dornröschen-Märchen von Görner mit der Musik von Stiegmann aus. Seit den Weihnachtstagen findet bis heute, sobald eine Wiederholung angekündigt wird, ein wahrer Sturm auf die Theaterkasse statt, wie er sich bisher bei ähnlichen Gelegenheiten noch nie gezeigt hat. Als besonderes Zugstück erweist sich begreiflicherweise auch Johann Straußens „Fledermaus", die Generalmusikdirektor Prof. Franz Mikorey musikalisch mit allergrößter Feinheit und mit echt wienerischem Temperament selbst herausbrachte. Im übrigen füllten den Spielplan noch die Opern „Tiefland", „Freischütz", „Troubadour", „Mignon", „Waffenschmied" und leider auch wieder das unvermeidliche „Dreimäderlhaus". — Wie die Oper, so zeigten sich auch die Konzertveranstaltungen in hohem Grade stark begehrt. Für die Kammermusikabende der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae ist die aus dem Vorjahre stammende Neueinrichtung einer stattlichen Anzahl verbilligter Plätze von großem Erfolg gewesen. Der erweiterte Konzertsaal des Hoftheaters bietet nunmehr stets vollbesetzt ein sehr erfreuliches Bild. In gediegener Wiedergabe erklangen an den vier bisherigen Abenden Brahms' a moll-Streichquartett Op. 51 Nr. 2, Brahms' g moll Klavierquartett Op. 25, Regers Trio für Violine, Viola und Violoncello Op. 77, Dworschaks A dur-Klavierquintett Op. 81, von Schubert der erste Satz eines c moll-Streichquartetts, das Es dur-Notturno Op. 43 sowie das Forellenquintett, Beethovens Sextett Op. 20 und das Klavierquartett A dur Op. 26 von Brahms. Die Gesangseinlagen vermittelten Margarete Rautenberg, Marie Fiedler-Ranzenberg und Aloys Bullinger. Im ersten der dieswinterlichen Hofkapellkonzerte gab es eine Uraufführung: Franz Mikoreys feierlichen Marsch für großes Orchester; „Aus großer Zeit" betitelt, der sich als eine tiefempfundene, architektonisch wirkungsvoll aufgebaute, klanggewaltige Komposition erwies. In überaus geschmackvoller, feiner Art hatte Franz Mikorey auch die 6 Weihnachtslieder von Peter Cornelius für kleines Orchester instrumentiert, die von Grete Rautenberg in schlichter Natürlichkeit gesungen einen tiefen Eindruck hinterließen. Zu ausgezeichnetem Vortrag gelangten in den drei bisherigen Konzerten Beethovens „Pastorale", Mozarts C dur-Symphonie Nr 36, Köch.-Verz. Nr. 425, die sogenannte Linzer Symphonie — ein entzückend schönes Werk und wundervoll gespielt —, Bruckners dritte Symphonie, d moll, Richard Wagner gewidmet, Liszts „Mephisto-Walzer", Wagners Faust-Ouvertüre und als Neuheit Walter Niemanns musikalisch überaus feingestaltete, poesieerfüllte „Rheinische Nachtmusik" für Streichorchester und Hörner, Op. 35. — Im ersten Konzertabend bewährte sich Edgar Wollgandt (Leipzig) mit Brahms' D dur-Violinkonzert Op. 77 und mit Beethovens F dur-Romanze als ein ausgezeichneter Geiger, im dritten Xaver Scharwenka mit seinem eigenen vierten f moll-Klavierkonzert und mit Einzelstücken für Klavier als einer unserer bedeutendsten Pianisten, während im zweiten Konzert Wilhelma Walther aus Budapest als Sängerin nur bescheidene Ansprüche zu befriedigen vermochte. Am 4. November bot der neugebildete Reformationschor unter Gerhard Preitz mit Leipziger Solisten (Frau Dr. Helling-Rosenthal, Aneti Navum, Emil Pinks und Alfred Kase) eine allseitig gediegene Aufführung des „Paulus" und die Singakademie (Prof. Mikorey) zur Totenfestfeier Brahms' „Ein deutsches Requiem" mit Marie Boekh (Sopran) und Werner Engel (Baß). Zum Schluß sei noch eines Konzertes rühmender Erwähnung getan, das unsere einheimische Pianistin Christine Werner — u. a. spielte sie besonders Schumanns „Kinderszenen" ganz wundervoll — im Verein mit Hilde Voß-Danzig (Gesang) und Dr. Friedrich Krüger-Dessau (Rezitationen) zum Besten der Anhaltischen Säuglingshilfe veranstaltete.

Ernst Hamann.

*

München. (Vokalmusik und Oper.) Die Kohlennot hat unserem emsigen Konzertleben Stillstand aufgenötigt. Eine Generalpause — wenn man von einigen wenigen musikalischen Veranstaltungen absieht, die bei uns jetzt im Theater stattfinden. Alle Bemühungen, eine Milderung des strengen Verdikts herbeizuführen, waren so ziemlich nutzlos. Anfangs verlautete zwar, daß die Ortskohlenstelle solche Konzerte berücksichtigen wolle, bei denen ein „höheres künstlerisches Interesse" vorliegt. Die Entscheidung darüber, ob ein solcher Fall gegeben wäre, fällt aber die — Ortskohlenstelle und nicht etwa ein Ausschuß von Sachverständigen! Difficile est satiram non scribere. — Ein Rückblick auf die bisherigen Konzerte dieses Winters zeigt uns ihre ansehnliche Fülle. Und mit einem geheimen Grauen kann man dem Zeitpunkt entgegensehen, wo sich die Tore der Konzertsäle den anstürmenden Künstlern wieder öffnen sollen. Wir werden uns dann wieder mit einer wahren Flut von Konzerten umzogen sehen. — Was die öffentliche Pflege der Gesangskunst betrifft, so haben wir in diesem Konzertwinter eine große Reihe von Sängerinnen und Sängern, mit und ohne „Namen", gehört, solche, die viel reisen und allgemein bekannt sind und gern mit abgeleierten Programmen aufwarten, und solche, die im Zeichen eines bescheideneren und stilleren Talentes kommen, aber mitunter durch stilsichere und geschmackvolle Programme, die auch das zeitgenössische lyrische Schaffen berücksichtigen, zu fesseln vermögen. — In diesem Sinne seien Milly Hagemann (mit Liedern von Posa, Schoenberg und Gustav Mahler) und Marie Lydia Günther genannt. Diese brachte zwar nicht Modernes, sang aber den ganzen Abend nur Robert Franz, mit schöner Ergebung in die stille Art dieses Meisters. Von Bühnenkünstlern erschienen Edythe Walker (Brahms-Abend) mit Gustav Brecher als indifferentem Begleiter am Klavier, Anton van Rooy (zusammen mit Bruno Walter, der ein sehr feinfühliger Klavierspieler ist), der Wagner-Sänger Heinrich Hensel, der wie Walter Kirchhoff ein geringes Stilgefühl für den Liedervortrag hat; ihre glänzenden Tenorfanfaren werden noch überhöht von der Riesenstimme Leo Slezaks, der wieder vor übervollem Saale sang. Unter gleichem Andrang des Publikums gab Paul Bender ein paar Liederabende. Die Begeisterung schlägt hier einem Künstler entgegen, der auch auf dem Podium des Konzertsaales als ein Meister dasteht. Auch von seinem Stimmkollegen Friedrich Brodersen läßt sich das mit Fug und Recht behaupten. Mit bedeutendem Können sang dieser ernste und unermüdlich strebende Künstler eine ganze Reihe Lieder des Münchner Komponisten Richard Trunk, von dessen starker lyrischer Begabung noch manch Schönes zu erwarten ist. Sehr reizvoll war der nordische Volksliederabend, den Ejnar und Nane Forchhammer gaben. Hofopernsänger Max Krauß läßt sich die Pflege der Löweschen Ballade angelegen sein, für die er die nötige Begabung mitbringt. — Erfolgreiche Liederabende gaben ferner: die ausgezeichnete Lula Mysz, Hertha Dehmlow (mit ein paar neuen Gesängen von Eduard Behm), Mintje Lauprecht van Lammen, die sich für die etwas blasse Lyrik des Münchner Komponisten Max Ettinger einsetzte, Johanna Dietz (Gesänge von Alexander Ritter), Elisabeth May, Paula Imle, die Leipziger Altistin Maria Schultz-Birch, Anna Marie Lenzberg, Maria Mora von Götz (mit einigen neuen Liedern der nicht unbegabten Reger-Schülerin Margarete von Mikusch), Valdis Zerener, die wie Anna Erler-Schnaudt über sehr erwärmende Vortragskunst gebietet, Maria Möhl-Knabl, Helge Lindberg, Robert Kothe, Erna Kuhn-Engleder, Ada Nygren, Dr. Lauenstein und der stimmbegabte Augsburger Tenor Adalbert Ebner, der gegen früher an künstlerischer Kultur gewonnen hat. Dr. Ludwig Wüllner erschien auch als Sänger und zwang durch die Art, mit der er etwa Straußens Cäcilie herausbrachte, zur Bewunderung seiner noch immer ungebrochenen Energie. — Choraufführungen großen Stils gab es bis jetzt nur zwei. Die Konzertgesellschaft für Chorgesang hatte sich verdienstlicherweise der Faust-Szenen von Robert Schumann erinnert. Unter Leitung von Eberhard Schwickerath kam eine Wiedergabe zustande, die im vokalen Teil sehr viel besser war als im instrumentalen, im ganzen aber doch der rechten Poesie entbehrte. Von den mitwirkenden Solisten war Alfred Kase aus Leipzig in Gesang und Vortrag ausgezeichnet. — Im Allerheiligenkonzert der Musikalischen Akademie hörte man Mozarts große, von Aloys Schmitt rekonstruierte Messe in c moll. Unter Führung Bruno Walters brachte der Lehrergesangverein die Chorsätze zu klanglich imponierender Fülle und Wirkung. — Was die künstlerischen Taten unserer Hofoper betrifft, so haben wir seit Beginn der neuen Spielzeit nur ein einziges neues Werk kennen lernen: Walter Courvoisiers dreiaktiges Musikdrama Lanzelot und Elaine, das nach einigen Aufführungen bereits vom Spielplan verschwunden ist. Ich stelle dies nicht ohne Bedauern fest; denn die ethischen und künstlerischen Qualitäten dieses leider nicht sehr bühnenwirksamen Werkes kann man gar nicht bezweifeln. — Kreuzers Nachtlager in Granada und Lortzings Zar und Zimmermann (sehr fein einstudiert von Bruno Walter) waren die nicht nur für die älteren Opernbesucher willkommenen Neueinstudierungen. Das neue Jahr hat die Intendanz unserer Hofbühne verheißungsvoll mit einer Richard Strauß-Woche eingeleitet. Die neubearbeitete Ariadne bekamen wir, etwas reichlich spät nach Dresden und Wien, zum ersten Male zu hören. Das Werk wurde sehr freundlich aufgenommen, der anwesende Komponist herzlich gefeiert. Ich für meinen Teil glaube, daß die Ariadne in der ihr neu verliehenen Gestalt vorteihafter sich zeige und daß die Straußische Musik über die Längen und über all den Wirrwarr des Hofmannsthalschen Buches, dank ihrer fein ziselierenden und differenzierenden Kunst und üppigen Klangschönheit leichtlich hinwegtrage.

Richard Würz.

*

Straßburg. Das hiesige Konzertleben im 4. Kriegswinter hat bis jetzt einen ziemlich regen Verlauf genommen. Nach dem einleitenden Auftakt eines Kirchenkonzerts des Leipziger Soloquartetts (Leitung Prof. Röttig) mit hauptsächlich mittelalterlichen Gesängen setzten im Oktober die gewohnten Abonnementskonzerte des städtischen Orchesters im Sängerhaus unter Pfitzner ein, deren erstes neben Beethovens Pastorale die Ouvertüre zu Don Juan und Templer und Jüdin (Marschner) brachte, dazu den glänzenden Münchener Tenor Otto Wolf, u. a. mit Siegnots Erzählung aus Pfitzners „Rose". Das zweite Konzert, den Kriegsgefallenen geweiht, bestritt der städtische Chor unter Prof. Münch mit Brahmsschen Werken, dem hier oft gehörten Requiem (Sopran Fr. Cahnbley) und der klassischen Nänie, dazu sang der Kölner Bassist Gleß (hier ausgebildet) die Ernsten Gesänge. Der dritte Abend war ganz modernen Charakters. Der rheinische Tonsetzer Sträßer führte seine Symphonie in g vor, ein wohlklingend-formschönes Werk in akademisch-korrektem Stil, unser neuer Opernleiter, der 20jährige G. Szell, seine Orchestervariationen — seinerzeit von seinem Lehrer R. Strauß aus der Taufe gehoben —, die neben technischem Können eine schwungvollreiche Phantasie verraten, und Vera Schapira, die brillante Wiener Pianistin, zeichnete sich in Strauß' Burleske und Liszts Ungarischer Phantasie aus, von Szell als Dirigenten prächtig sekundiert. Das vierte

Konzert brachte Brahms' herrliche Symphonie in F, das unverwüstliche Violinkonzert g moll von Bruch, gespielt von F. Berber, der auch Regers Solosonate A dur großzügig durchführte; desselben Komponisten Vaterlandsouvertüre wirkt in ihrer allzu gesuchten, zum Teil etwas brutal instrumentierten Kontrapunktik nicht besonders erfreulich. Im fünften trat C. Ansorge als Liszt-Schüler und -Spieler auf, mit einigen Schubert-Bearbeitungen (Wanderer-Fantasie, Soirée de Vienne, Erlkönig) und der XIV. Rhapsodie, während das Orchester Schumanns wundervolle C dur-Symphonie zur begeisternden Wiedergabe brachte. Als Neuheit erschien dazu ein Sinfonietta für Streichorchester und Harfe von Paul Graener (Salzburg), ein wohlklingendes, geschickt gesetztes Stück etwas elegischen Charakters. Von orchestraler Bedeutung waren noch ein Wohltätigkeitskonzert mit Schumanns poetischem Klavierkonzert (Szell), der Eroica unter Pfitzner, und Gertr. Förstels (Wien) blühendem Sopran, sowie das I. Volkskonzert (Fried) — Haydns c moll-Symphonie, Tschaikowskys Romeo-Ouvertüre, Mozarts liebenswürdige Serenade für 2 Streichorchester und Pauken und die hiesige Altistin Fr. Schönholtz, u. a. mit J. Marx eigenartigem Japanischen Regenlied. Choraufführungen waren diesmal ziemlich spärlich vertreten: Einige Bach-Kantaten in der Wilhelmer- (Münch) und Reformierten Kirche (Nießberger) mit Hofmüller und Schlenbach als Solisten und ein katholisches Kirchenkonzert in der Johanniskirche mit Kompositionen des dortigen Organisten Prof. Erb, das war alles, wenn wir nicht noch zwei Abende des Männergesangvereins dazu rechnen wollen. Der erste derselben war freilich mehr solistischer Natur: die Berliner Altistin Hilde Ellgers und der Frankfurter Pianist A. Höhn fanden, letzterer u. a. mit der Appassionata, reichen Beifall. Eine weitere Veranstaltung des Vereins war Schumann gewidmet; ihr Hauptstück war „Der Rose Pilgerfahrt", deren Feinheiten aber, trotz der zierlichen „Rose" des Frl. Betz (Stuttgart, früher hier), nicht hinlänglich gewahrt wurden. Reicher vertreten war die Kammermusik, vornehmlich durch die vom Frauenbildungsverein wieder dargebotenen Kriegsfürsorgeabende. In ihrem ersten stellte sich H. Szell als feinsinniger Pianist vor (hauptsächlich mit Brahms) und unsere jugendlich-dramatische Novize Frl. Cleve wußte ihre warme und große Stimme auch im Liedergesang schön zur Geltung zu bringen. Den zweiten bestritt die dramatische Sängerin der Kölner Oper, Frl. Sophie Wolf, auch ein Straßburger Kind, mit einem leider gar zu ernst, zum Teil trübselig geratenen Programm. Isoldens Liebestod sollte man am Klavier nicht singen, zumal wenn letzteres so wenig orchestral und volltönig behandelt wird wie von dem sonst ganz löblichen Frl. Naser. Der dritte dieser Abende war durch das Stuttgarter Wendling-Quartett ausgefüllt (auch Wendling ist Straßburger), das in bekannter Vortrefflichkeit drei a-Quartette, von Schumann, Reger und Brahms, vortrug. Das städtische Quartett (Konzertmeister Prins) bot hauptsächlich Klassisches; im ersten Abend sang Frl. Cleve, hauptsächlich Schubert, der zweite Abend sah den aus russischer Gefangenschaft entflohenen Konzertmeister Grevesmühl wieder am 1. Pult und wies als Novität Regers vielverschlungenes Klarinettenquintett auf. Einzelabende gaben, unter Pfitzners hochwertiger Klavierassistenz, unser früherer, jetzt Münchener Bariton G. Schützendorf (Pfitzner-Lieder, von denen ich die älteren den neueren bei weitem vorziehe), M. Lauprecht-van Lammen („Frauenliebe", Volks- und Pfitzner-Lieder), sodann der erwähnte Grevesmühl (Sonaten von Bach, Schumann und Beethoven). Von Frl. Mathy begleitet ließ A. Leydhecker mit ihrem klangvollen, aber herzenskühlen Alt, in der Aussprache undeutlich, Lieder von Schubert, Wolf und Brahms (mit Bratsche, Frl. Gebhardt) vernehmen. Die Geigerin Frl. Schilke hatte sich mit dem Freiburger Tonsetzer Weißmann zu wohlgelungenem Vortrag von Brahms' und Beethovens g-Sonaten verbunden; eigene Stücke Weißmanns — eine Sologeigensonate und Klavierfantasien „Aus den Bergen" erzielten einen Achtungserfolg. Glücklicher wie im Vorjahr verlief d'Alberts Klavierabend mit Brahms- und Lisztschen Werken. Erwähnt sei noch ein Lautenabend von H. Scherrer (München), als Konzert etwas zu anspruchsvoll, zumal bei der mäßigen Qualität der Sängerin E. Hofmann. Auch die sonntäglichen Soldatenunterhaltungen in der Aubette haben wieder eingesetzt, sind aber bei weitem nicht mehr das, was sie in den ersten Kriegsjahren waren. — Von der Oper ist leider nicht viel Rühmliches zu berichten: das Niveau des Spielplans ist, was man kaum für möglich gehalten hätte, noch unter das hinlänglich getadelte der Vorjahre gesunken. Von Neuheiten gab es in fünf Monaten nur drei kleinere Stücke, die Schneider von Schönau von Brandts-Buys, ein mehr artistisch erklügeltes als frischempfundenes Werk, dessen muntere Handlung ihm aber doch zu freundlicher Aufnahme verhalf, Bittners ziemlich ungleich geratenes „Höllisch Gold" und P. v. Klenaus gefälliges, doch ziemlich inhaltsloses Ballett „Klein Idas Blumen", dazu als „Operette" Lehars ganz opernmäßige, musikalisch nicht undankbare „Zigeunerliebe". Pfitzners früher schon gegebenes Christelflein erschien unter seiner Leitung in neuer, mehr durchkomponierter Fassung, die viele schöne Einzelheiten bringt, auch den Schluß befriedigender gestaltet hat. Ein Weihnachtsstück Tannkönig vermochte durch die anmutige, vom hiesigen Kapellmeister Jansen bearbeitete Flotowsche Musik auch erwachsenere Musikfreunde zu fesseln. Wagner war nur mit drei Opern vertreten, im übrigen bewegte sich das Repertoire in den ausgefahrensten Geleisen à la Mignon, Carmen, Traviata, Margarete (mit einem Gastspiel der Frau Förstel), Trompeter usw. — wenn man gar nicht mehr weiter weiß, wird das unsterbliche „Tiefland" herausgeholt und der abgelebte Evangelimann. Dabei könnte die Straßburger Oper, dank ihrer reichen städtischen Dotation, des glänzenden Besuches, ihres trefflichen Orchesters und des fast durchweg erstklassigen Personals, eine der ersten Bühnen Süddeutschlands sein, wenn ihre Leitung auf der gleichen Höhe stände. Aber der Intendant Otto, der jetzt ausscheidet, begnügte sich mit dem laisser aller, und Kapellmeister Szell, dessen Jugend von vorneherein Bedenken einflößte, ist zwar ein vortrefflicher Musiker und Dirigent, hat aber bezüglich Organisation und Anregung so ziemlich versagt. Erste Kräfte, wie die Altistin Frl. Hermann, bleiben monatelang unbeschäftigt, und wenn es wahr ist, daß die seit Jahren verheißene Elektra wiederum abgesetzt werden soll, so wäre dies ein Armutszeugnis schlimmster Art! Auch der neue Oberregisseur Dr. Legband hat, trotz unleugbarer Verdienste, in mancher Hinsicht enttäuscht. Seine „neue Richtung" besteht großenteils darin, das Bühnenbild bis zur Armseligkeit zu „vereinfachen", so daß die Illusion oft aufs übelste zerstört wird, nicht zum mindesten auch durch eine vielfach sinnwidrige Verfinsterungssucht. Von neuverpflichteten Solisten scheint das erwähnte Frl. Cleve ein „Treffer" zu sein; Frl. Prem ist keine rechte Soubrette, kann es aber vielleicht noch werden, wenn Stimmgröße und Temperament sich entwickeln. Sonst ist das bewährte Personal fast durchweg erhalten geblieben; gesucht wird ein neuer Baßbuffo. Vor allem aber ist es von Wichtigkeit, daß die Stadtverwaltung in der Wahl eines neuen Intendanten eine glückliche Hand hat und eine frische künstlerische Kraft durch bessere Verwendung des Personals und Hebung des zerrotteten Spielplans den ziemlich verfahrenen Karren den Wegen aufsteigender Kunstübung wieder zuführt! — Kurz gedacht sei noch der Wiedereröffnung des einstmals so blühenden, durch den Krieg verödeten Operetten- („Eden"-) Theaters, das unter weiblicher Leitung mit Alma Saccur und Max Köhler (Berlin) als Gästen vorläufig die lustige Witwe und Eyßlers recht mäßigen „Frauenfresser" herausgebracht hat. Ob es sich — neben all den Kinobühnen — wird halten können, muß die Zukunft lehren. Dr. G. Altmann.

*

Kopenhagen. Die Dünungen der großen Gegensätze, die augenblicklich in der Welt wüten, gleiten als dunkle Schatten über die kleinen neutralen Staaten hin. Auch in Dänemark spüren wir die Folgen der tobenden kriegerischen Zustände, welche sich vornehmlich in den teueren Lebensverhältnissen, sowie in dem Mangel an Rohstoffen ausdrücken und uns nicht nur in materieller Hinsicht, sondern auch in bezug auf die Aufrechterhaltung des Kulturlebens in eine schwierige Lage bringen. Die Spielzeit der Theater ist eingeschränkt worden und es ist deshalb um so bewundernswerter, daß es gelungen ist, das Interesse für das Musikleben in Kopenhagen einigermaßen aufrecht zu erhalten. In Kopenhagen ist es immer ein großer Uebelstand gewesen, daß die Oper im Kgl. Theater mit dem Schauspiel die Unterkunft teilen mußte. Es ist zwar seit vielen Jahren die Rede von der Errichtung eines Opernhauses und viele Projekte sind dafür entstanden; sie werden aber erst nach dem Kriege geprüft und verwirklicht werden können. In dem verflossenen Teil des Semesters bestand der Spielplan hauptsächlich aus Wiederholungen („Tristan", „Holländer", „Parsifal" usw.), aber auch andere Werke, wie „Bohème", „Margarethe", „Freischütz", „Carmen", sowie „Traviata" und „Troubadour" wurden aufgeführt. Auch wurde eine Wiederholung der Jugendarbeit des dänischen Komponisten Alfred Tofft, „Vifandaka", vorgenommen. Mozarts „Don Juan", welcher seit 1912 nicht gegeben wurde, ist wieder aufgenommen worden. Hier in Dänemark wird diese Oper mit der meisterhaften Abhandlung „Die unmittelbar erotischen Stadien" (aus „Enten-Eller") des großen Philosophen Sören Kierkegaard (1813—1855) verglichen, immer ein Sonderinteresse bieten, weil die Abhandlung ästhetisch-analytisch die Don-Juan-Erscheinung in einer genialen Weise beleuchtet. In dieser Verbindung sei es mir gestattet, allen Interessierten, die sich mit dieser Arbeit noch nicht bekannt gemacht haben, dringend zu empfehlen, dies zu tun. — Ein neues Ballett „Artemis" von Louis Glaß wurde (veranlaßt durch Sonderumstände) nur einmal aufgeführt. Diese Aufführung fand aber beim Publikum, jedenfalls was die Musik anbelangt, eine unberechtigt kühle Aufnahme. Die Musik als solche ist nämlich ganz ausgezeichnet. Die farbenreiche Instrumentation und Harmoniefülle, die die bisherigen, hauptsächlich symphonischen Arbeiten des Komponisten Glaß kennzeichnen, erwiesen sich aber als zu schwer für ein Ballett und die tiefere Symbolik ließ das Publikum unberührt, so daß das Ballett schließlich als eine Symphonie mit Bühnenbildern wirkte. — Den Schwerpunkt der Symphoniekonzerte Kopenhagens bilden die beiden alljährlich wiederkehrenden der Kgl. Kapelle, von denen das erste (unter Leitung des Kgl. Kapellmeisters G. Höeberg) eine Suite aus der Oper „Le coq d'or" von Rimsky-Korsakoff brachte. In breiten, malenden Formen schildert Rimsky-Korsakoff die Legende von dem goldenen Hahn. Sonderbare Klänge aus fernen, exotischen Gegenden bringen die alte, tiefe Sehnsucht der Russen nach dem Morgenlande zum Ausdruck und in bald lebensvollen, bald melancholischen, urrussischen Tonbildern werden farbenprächtige und charaktervolle Szenen aufgerollt. — Der interessanteste Teil dieses Konzertes war Scriabines Symphonie Op. 43: „Le divin poème". Es war das erstemal, daß ein Orchesterwerk dieses begabten und interessanten Komponisten hier vorgeführt wurde. Die Schilderung des ersten Satzes („Luttes"), der Kampf zwischen dem Hellen und dem Finstern im menschlichen Gemüt, wirkte mächtig und ergreifend; man fühlt, lebt und atmet mit in diesem Streit. In der zweiten Abteilung („Voluptes") wird man langsam in eine wollüstige, pathologische Stimmung eingewiegt, um schließlich in die erhitzende, sinnberauschende Tonfülle des göttlichen Spieles („jeu divin") hinüberzugleiten. In dieser Symphonie ist es Scriabine gelungen, die Klänge der innersten Seelenstränge auszudrücken. Er schildert hierin das Göttliche der Menschenseele, nämlich den Kampf um das Licht und das Glück. Das Publikum verhielt sich dieser Symphonie gegenüber merkwürdig verständnislos, und vielleicht darf man auch nicht erwarten, daß diese psychologische Musik, die zu gleicher Zeit auf die Eigentümlichkeiten unserer Zeit gründet und weit in die Zukunft zeigt, ganz unmittelbar wirken soll. — Im hiesigen „Musikverein" wurden

u. a. unter der Leitung des Komponisten Karl Nielsen zwei Chöre, „Kyrie" und „Gloria", eines der jüngeren Dänen, Rudolf Simonsen, aufgeführt. Die beiden Chöre machten einen günstigen Eindruck, wozu ihre klug angelegten (aber technisch schwierigen) Chorsätze und ihre ausgezeichnete musikalische Wirkung beitrugen. — Bei einem „Norwegischen Konzert" spielte der norwegische Geiger Leif Halvorsen (nach Manuskript) ein neues Violinkonzert (Nr. 3) in a moll von Chr. Sinding. Dieses Opus ist überall von der für Sinding typischen Melodik und Harmonik geprägt. Die Instrumentation der Orchesterbegleitung schien etwas klanglos, was vielleicht an der weniger guten Ausführung des Kapellmeisters Schnedler-Petersen lag; die Solostimme liegt aber ganz gut für die Violine — namentlich in dem „Andante" (Volksliedthema) und in dem letzten Satz, der mit seiner lebendigen Rhythmik und seinem charaktervollen Aufbau von ganz guter Wirkung ist. — Der Komponist Karl Nielsen veranstaltete im November einen „Kompositionsabend", bei welchem sowohl ältere als jüngere Werke aufgeführt wurden. Die Symphonie Nr. 2, „De 4 Temperamenter" (früher u. a. von Busoni in Berlin aufgeführt), schildert die vier Gemütszustände: die Heftigkeit, die Trägheit, die Schwermut und die Sorglosigkeit. Klar und sicher ist die Erbauung dieser Symphonie, reichhaltig an Ideen und charakteristischen Einzelheiten. Karl Nielsen ist einer der ersten Tonkünstler der Gegenwart — die Genialität leuchtet aus jeder Zeile, die er schreibt, und seine Fähigkeit, die Urkraft des Lebens zu deuten, zeugt von seiner Vollkommenheit in künstlerischer Beziehung. Außerdem wurde ein „Thema mit Variationen" (für Klavier, von Alex. Stoffregen gespielt), sowie Auszüge aus der Oper „Saul und David", von dem Komponisten selbst vorgeführt. Ferner „Ein Sagentraum" (für Orchester), ein eigentümliches, aber vortreffliches Werk, dessen Idee über ein Motiv aus der isländischen Sage „Nials Saga" aufgebaut ist. Gunnar Hlidarendes heißt ein Mann, der von helleren und glücklicheren Zeiten für die Menschen träumt. Während der Orchesterhintergrund in einem grauen Nebel gehalten ist, treten die einzelnen Instrumente allmählich mit freien Melodien hervor und zeichnen seltsame Figuren — ganz wie im Traume der freie unbehinderte Lauf der Gedanken. — Ein ganz junger Däne, Rud Langgaard, dirigierte bei einem Konzert zwei eigene Symphonien, „Laubfall" (in einem Satz) und „Frühlingsausbruch" (3 Sätze, mit Sopransolo), die beide den Komponisten als einen noch nicht ganz reifen Vielschreiber zeigten. Man sucht vergebens in allen diesen Klängen nach wirklichen Gedanken und wird durch die anhaltenden Wiederholungen der Themen ermüdet. Ganz effektvolle und schöne Stellen sind mit Naivetäten und Banalitäten vermischt. Doch kann man ihm ein gewisses Können und eine gewisse Erfindungsgabe nicht absprechen. — Eine ganze Reihe Solistenkonzerte vervollständigte noch weiter unser reichhaltiges Musikleben. Hier sollen nur durcheinander folgende Namen erwähnt werden: John Forsell, Madame Ch. Cahier, Emil Frey (Klavier), Artur Schnabel, Leop. Auer (Beethoven-Abend und ältere, klassische Werke), Willy Burmester, Ellen Beck (Sopran, zwei Konzerte: klassischer Abend und nordischer (moderner) Abend) und Ignaz Friedman (mit 8 ausverkauften Konzerten).

Knudage Riisager.

Kunst und Künstler

— Der Münchener Schriftsteller Ferdinand Graf v. Sporck vollendete am 21. Februar sein 70. Lebensjahr. 1848 zu Krnsko in Böhmen geboren, besuchte er das Gymnasium in Prag und studierte in München die Rechte, in Wien Philosophie. Darauf bereiste er die wichtigsten deutschen Städte zum Studium der Bühnenkunst und ließ sich zuletzt in München und Starnberg als freier Schriftsteller nieder. Seit 1872 stand er im Verkehr mit Richard Wagner, der ihn zur Operndichtung anregte; 1883 gründete er den „Allgemeinen Richard-Wagner-Verein", den er bis 1890 leitete. 1885—92 redigierte er den von ihm begründeten „Bayreuther Taschenkalender". Er schrieb u. a.: die Textbücher zu „Kunihild", „Ingwelde", „Der Pfeifertag". —t.

— Der Kgl. Opernsänger Kurt Sommer in Berlin begeht am 3. März seinen 50. Geburtstag. 1868 als Sohn eines Kaufmanns zu Altengottern bei Mühlhausen in Thür. geboren, machte er 1890 den ersten theatralischen Versuch in Köln als „Tamino" und wurde 1893 für die Berliner Hofbühne verpflichtet, der er bis heute treu geblieben ist. Gastspielreisen führten ihn zu den überhaupt ersten Aufführungen von Wagner-Opern nach Petersburg und zu den Mozart-Musteraufführungen nach Elberfeld; er trat auch bei den Musikfesten in Dortmund und Görlitz auf. —t.

— Prof. Adolf Cebrian, ehemals erfolgreicher Gesanglehrer und Komponist von Psalmen und Orchesterwerken, feierte in Berlin seinen 80. Geburtstag in voller Frische des Geistes und Körpers.

— Am 10. Februar vollendete Adelina Patti auf ihrem Schlosse Brecknock (Wales) ihr 75. Lebensjahr. 1843 zu Madrid geboren, erhielt sie ihre Ausbildung durch M. Strakosch, den Gatten ihrer Schwester Amelia, und trat zuerst 1859 in Neuyork als Lucia auf. Ihr Ruf war begründet, als sie 1861 in London erschien; ihre Reisen nach Paris, Petersburg, Wien und Italien glichen Triumphzügen. Sie war eine Koloratursängerin ersten Ranges und bestach sofort durch den Wohllaut ihrer nicht besonders starken, aber warmen Stimme. 1868 verheiratete sie sich mit dem Stallmeister Napoleons III., Marquis de Caux, nach Lösung dieser Ehe 1886 mit dem 1898 verstorbenen Tenoristen Nicolini, zuletzt mit dem schwedischen Baron Cederström. —t.

— Am 8. März vollendet Ruggiero Leoncavallo sein 60. Lebensjahr. 1858 zu Neapel geboren, war er Schüler des Neapeler Konservatoriums und hatte zuerst mit seinen Opernschöpfungen Mißerfolge, bis die zweiaktige Tragödie „Bajazzo" seinen Namen in alle Welt trug. Seine späteren Werke konnten gegen diese veristische Oper nicht mehr aufkommen. (Wären Friedenszeiten, so würde der Verfasser des „Roland von Berlin" übler Angedenkens von der deutschen Nationalbühne wohl „nach Gebühr" gefeiert werden. Zusatz der Schriftl.) —t.

— Am 14. Februar vollendete Prof. Louis Diémer in seiner Vaterstadt Paris sein 75. Lebensjahr. 1843 geboren, besuchte er das Pariser Konservatorium und war Pianist in Alards Kammermusikabenden und wurde 1888 Professor am Konservatorium. Der außerordentliche Erfolg seiner historischen Klaviervorträge führte zur Gründung der Société des anciens instruments. Auch durch Kompositionen und Herausgabe von Werken alter Klavierkomponisten hat er sich einen Namen gemacht. —t.

— Paul Weiner (Breslau) schreibt eine lyrische Oper „Die drei Nüsse". Die Dichtung stammt von E. Freund.

— Der dänische Musikhistoriker Gunar Hauch bereitet eine Sammlung der Briefe Edv. Griegs vor. Proben aus dem erst später erscheinenden Buche bietet Hauch in der Zeitschrift „Tilskueren". Man darf auf die Briefe Griegs, die durchaus eigenartige Züge tragen und des Meisters vornehme und lautere Art im hellsten Lichte zeigen, gespannt sein.

— Ludwig Neubeck (Kiel) wurde zum Kgl. Musikdirektor ernannt.

— Eugen Segnitz wurde vom Fürsten von Reuß der Titel eines Professors verliehen.

— Klaus Pringsheim, Oberspielleiter der Bremer Oper, ist auf Herbst 1918 als erster Kapellmeister an das Deutsche Nationaltheater nach Berlin berufen worden.

— Als Heldentenor wurde der Isländer Peter Jonssen ans Hoftheater in Darmstadt verpflichtet.

— Mitja Nikisch, Arturs Sohn, errang als Pianist in Leipzig großen Erfolg.

— Ins „Fürstl. Institut für musikwissenschaftliche Forschung" zu Bückeburg sind u. a. als ordentliche Mitglieder berufen worden: H. Abert (Halle), W. Altmann (Berlin), M. Balling (Partenkirchen), M. Friedländer (Berlin), H. Kretzschmar (Berlin), Th. Kroyer (München), Fr. Ludwig (Straßburg), H. Riemann (Leipzig), R. Sahla (Bückeburg), Ad. Sandberger (München), A. Schering (Leipzig), L. Schiedermair (Bonn), M. Schneider (Breslau), G. Schulz (München), R. Schwartz (Leipzig), M. Seiffert (Berlin), C. Stumpf (Berlin), K. Weinmann (Regensburg), Joh. Wolf (Berlin).

— Aus München wird die Heirat von Er. Anders mit der Konzertsängerin Tiny Debüser gemeldet.

— Prof. Bertr. Roth (Dresden) wurde vom Großherzog von Sachsen-Weimar das Ritterkreuz I. A. des Hausordens der Wachsamkeit verliehen.

— Als Oberspielleiter der Oper wurde O. Erhardt (Barmen) ans Stadttheater nach Düsseldorf berufen.

— Coenrad V. Bos hat mit L. van Laar und G. Zeelander ein neues „Holländisches Trio" begründet.

— José Vianna da Motta hat in Lissabon, seinem jetzigen Wohnorte, einen Konzertverein gegründet.

Erst- und Neuaufführungen

— „Meister Grobian", Komische Oper von Arnold Winternitz, hatte am Hamburger Stadttheater dank seiner vornehmen und lebensprühenden Musik und seinem trefflichen, nach Riehls „Ovid bei Hofe" von Rud. Klutmann gearbeiteten Buche großen Erfolg.

— Mit der Uraufführung von d'Alberts „Der Stier von Oliveira" wird eine dem Schaffen d'Alberts gewidmete „Woche" verbunden sein, die Mitte März stattfinden soll.

— „Ilse", die neue Oper H. Stöhrs, wird ihre Uraufführung an der Volksoper in Wien finden.

— H. Röhrs „Frauenlist" fand auch in Frankfurt a. M. eine beifällige Aufnahme.

— K. Göpfarts zweiaktiges Märchen „Das Beerenlieschen" hatte in Gladbach starken Erfolg.

— H. Batés Operette „Lenz und Liebe" fand in Hamburg im Neuen Operettentheater stürmischen Erfolg. Das Buch soll so blöd wie möglich sein. Die Musik verwendet nach berüchtigtem Muster Schubertsche Motive.

— Lehars neue Operette „Wo die Lerche singt" hatte bei ihrer Uraufführung im Königstheater in Budapest großen Erfolg. Das Buch stammt von Franz Marlos. Der Musik wird viel Stimmungsgehalt nachgerühmt.

— In Nizza hatte eine Oper von F. Le Roy „Le Gage d'Amour" großen Erfolg.

— In Chicago wird Silvio Lazzari seine neue lyrische Oper „Le Sauteriot" selbst bei der Erstaufführung leiten.

— F. Woyrschs Oratorium „Da Jesus auf Erden ging" wird am 21. März in Schwerin (Kaehler) und am 24. März in Essen (Fiedler) aufgeführt werden.

— In Zwickau brachte Prof. Vollhardt ein Trio von E. T. A. Hoffmann, dessen Urschrift sich im Besitze Bergrat Wildes befindet, zur erfolgreichen Wiedergabe.

— F. Schreker (Wien) plant für nächsten Winter die Aufführung von Mahlers „Klagendes Lied“, Försters „Stabat Mater“, Müller-Hermanns „Chorsymphonie“, Kloses „Der Sonne Geist“, eines Frauenchors von Gmeindl und der Schlußszene des eigenen Werkes „Das Spielwerk der Prinzessin“.

— In Rottenburg a. N. fand unter Leitung des Domchordirektors Ottenwälder die örtliche Erstaufführung von M. Springers (Klosterneuburg-Wien) 150. Psalm für Frauenchor, Soli und Orgel statt.

— Ein Quartett in d moll (Manuskript) von P. Juon fand in Berlin durch das Stuttgarter Wendling-Quartett seine Uraufführung.

— M. Bruchs neue „Symphonische Suite“ wird Arn. Ebel in Berlin zur Uraufführung bringen.

— In Hamburg fand die noch ungedruckte Suite in G dur von G. Göhler „Fest auf dem Lande“ in der Vereinigung für Volkskonzerte lebhafte Beachtung.

— Ilona Durigo hatte in Köln mit Liedern O. Schoecks großen Erfolg.

— In Prag kam ein Streichquartett mit unobligater Harfe d moll „**In memoriam**“ von Rudolf v. Procházka zu erfolgreicher Wiedergabe durch das Böhmische Streichquartett und Julie Bächer-Neßy.

— Im Richard-Wagner-Verein in Basel hielt am 6. Februar Herr Adolf Zinsstag einen Vortrag über den 1896 verstorbenen feinsinnigen Tondichter Alexander Ritter. Dem Vortrage folgte die Vorführung einer Auswahl von Kompositionen des in weiteren Kreisen längst nicht nach Verdienst gewürdigten Tonsetzers, bestehend aus dem Streichquartett Op. 1, etlichen Liedern (Schlichte Weisen Op. 2), Trostlied, (Todesmusik) und einem unveröffentlichten interessanten „**Tu solus sanctus**“ für Sopran, Violine, Harmonium und Klavier.

Vermischte Nachrichten

— In Dortmund wurde nach dem Münchener Vorbilde eine Pfitzner-Woche, allerdings eine ohne des Meisters Palestrina, veranstaltet. Sehr erfreulich, aber die Veranstalter von Konzerten großen Stiles sollten sich auch noch anderer Künstler annehmen. Es gibt nämlich ihrer noch viele, die auf Förderung warten.

— Mitte Juni findet in Würzburg unter Leitung R. Heulers ein schulgesangspädagogischer Kurs für Gesanglehrer an Volks-, Mittel- und höheren Schulen und Leiter von kirchlichen und weltlichen Chören statt. Die früheren Würzburger Kurse sind von fast allen deutschen Ministerien beschickt worden. Nähere Auskunft durch den Kursleiter Dir. R. Heuler, Würzburg, Harfenstr. 2.

— Die vor kurzem begründete Deutsche Musikgesellschaft will ihr Ziel, höhere Musikbildung zu verbreiten, vor allem durch Gründung von Ortsgruppen erreichen. Als deren erste ist unter Prof. Dr. A. Scherings Vorsitz die in Leipzig ins Leben gerufen worden.

— Der Lortzing-Libretto-Verlag in Berlin-Schöneberg hat ein Preisausschreiben für ein Libretto zu einem dreiaktigen Singspiel (Preise Mk. 6000, 3000 und 1000) erlassen.

— Die Konzertdirektion Beljakoff in Sofia erwirbt sich durch Konzertabschlüsse mit hervorragenden Künstlern große Verdienste um die Verbreitung der deutschen Musik. U. a. haben Selma Kurz und Julia Culp unter ihrer Leitung in Bulgarien konzertiert.

— Das Michael-Theater in Petersburg (ob es wohl bei „Petrograd“ bleiben wird?) ist durch die Bolschewiki geschlossen worden. Hier fanden vorwiegend französische Gastspiele statt, deren kulturellen Einfluß die jetzigen Machthaber für gering oder schädlich erklärt haben. So der „Figaro“, der auch mitteilt, daß Ziloti, ein junger russischer Tondichter, verhaftet worden sei, weil er sich gegen den Maximalismus erklärt habe.

* * *

Ein weiterer für dieses Heft bestimmter Aufsatz von **Dr.** K. Jansen: „Mozart in der Opernentwicklung“ mußte leider für das folgende Heft zurückgestellt werden.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir stellen unseren Lesern den Verfasser des „Scherzino“, Oskar Wolf, Lehrer in Frankenau bei Mittweida, zum ersten Male als Komponisten vor. Die gefällige und flüssige Arbeit wird hoffentlich gefallen. — Margarete Schweikert aus Karlsruhe ist unseren Lesern als begabte Komponistin und Schriftstellerin keine Fremde mehr. Studien unter J. Haas haben die Künstlerin bedeutend gefördert. Sie ist mit einer Legende „Der Geiger von Gemünd“ beschäftigt, deren Dichtung Frl. Schweikert selbst verfaßt hat.

Zu unserer Kunstbeilage. Wir bieten den Freunden unserer Zeitung heute eine Kunstbeilage, die, entspricht sie auch dem modernen Geschmacke nicht recht mehr, doch bekannt zu sein verdient. Einer Erklärung im Einzelnen bedarf das „den Verehrern des unsterblichen Meisters“ gewidmete Blatt, das nach dem Originale von F. Schuler für K. F. Heckel in Mannheim in Stahl gestochen wurde, nicht. Leider können wir das Entstehungsjahr des Bildes nicht mitteilen. Sein Schöpfer ist Joseph von Führich, der 1800 in Kratzau in Böhmen geboren wurde und am 13. März 1876 in Wien starb. Führich ist ein ausgezeichneter Maler insbesondere kirchlicher Bilder gewesen. Als solcher war er in Italien, Prag und Wien tätig, wo er Professor der geschichtlichen Komposition an der Akademie war. Berühmt wurden seine im Anschlusse an Dürer und Overbeck geschaffenen zyklischen Zeichnungen.

Schluß des Blattes am 16. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 28. Februar, des nächsten Heftes am 14. März.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Bücher.

Joseph Haydn, Bilder von Grete Brzezowsky, Text von Anton Herget. Künstlerbilderbuch 2.50 Mk. A. Haase, Leipzig.

Jöde, Fritz: Musikalische Jugendkultur. Anregung aus der Jugendbewegung, in Pappband 4 Mk. Freideutscher Jugendverlag Adolf Saal, Hamburg.

Rolland, Romain: Ludwig van Beethoven, deutsch von L. Languese-Hug, 3.50 Mk. Max Rascher, Verlag, Zürich.

Beckmann, **Dr.** Gust.: Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. 5 Mk. N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig.

Prümers, Adolf: Kriegserlebnisse eines Musik-Papsers, 1. Band: Zwischen Zivil u. Militär. Xenien-Verlag, Leipzig.

Krauß, Ernst: Deutschlands Dichter. Neuzeitliche deutsche Lyrik. Joh. M. Meulenhoff, Leipzig.

Gesangsmusik.

Bauer, Luis, Op. 7: Herzige Weisen, für 1 Singst. mit Klavierbegl. 2.50 Mk. Verlag Aurora, Dresden-Weinböhla.

Pellegrini, Alfred: Rote-Kreuz-Hymne f. 1 Singst. mit Klavierbegl. 1 Mk. Dresdner Musikhaus O. Frey, Dresden.

Niggli, Friedr., Op. 11: Eine Trommel hör' ich schlagen. Sechs Lieder a. alt. Kriegszeit. 2.50 Mk. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 12

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Unsaubere Arbeit.

Von Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart).

Man braucht die Augen nicht einmal weit aufzumachen, um zu erkennen, wie sehr im täglichen Verkehre der Schwindel beim bitteren Lebensspiele der Gegenwart Trumpf geworden ist und wie der Staat trotz Tausenden von Verordnungen außerstande zu sein scheint, dem skandalösen Treiben der Nahrungswucherer und Schieber zu steuern. Dieser Sorte von Menschen reiht sich eine andere würdig an, die auf (sozusagen) geistigem Gebiete arbeitet: die Sippe von Operettenfabrikanten, die über herrenlos gewordenes Kunstgut herfällt und aus ihm dramatisch hergerichtete und aufgeputzte Ragouts fabriziert, an denen, wie es scheint, die Mitwelt gar nicht genug zu schlucken bekommen kann. Diese Gesellen als Vergewaltiger des Geschmacks zu bezeichnen geht nicht wohl an, da sie den Wünschen der Masse, des Kunstpöbels entgegenkommen, sich also wie ihre Genossen vom Handel mit Lebensmitteln als hervorragend befähigt zeigen, die geschäftliche Konjunktur auszunutzen. Wenn nun schon der Staat gegenüber diesen, wenn auch nicht theoretisch so doch in der Praxis, kapituliert und vielleicht kapitulieren muß, so würde er jetzt wohl erst recht versagen, wollte man seine Hilfe gegen die Kunstschänder anrufen. Gleichwohl ist klar, daß etwas geschehen muß, um denen das Handwerk zu legen, die im „Dreimädlerhaus" ein Ideal erblicken und nun ihrerseits versuchen, durch Ausschlachtung des Lebens und der Werke irgend eines anderen großen Mannes zu ihrem Ziele zu kommen, dem, ihren Geldbeutel zu füllen. Das Spekulationsobjekt bietet sich leicht dar. Die zu leistende Arbeit ist gering und die Ware an den Mann zu bringen ist nicht schwer, da alles, was ungebildet und dumm ist, begierig nach ihr greift. Das aber sind die Elemente, mit denen auch die ernsten Kunstinstitute der Kassenberichte wegen rechnen müssen. So lange wenigstens rechnen müssen, bis die Verhältnisse an den Hofbühnen und an den führenden Stadttheatern einmal eine gründliche Umänderung erfahren haben und an die Stelle von mehr oder weniger aus geschäftlichen Rücksichten geleiteten Schauhäusern Theater getreten sein werden, an deren Unterhaltung als Kulturstätten sowohl Staat wie Städte das größte Interesse haben müssen. Bis sich aber die hier nötige Neuorientierung vollzogen haben wird, dürfte noch viel Wasser stromabwärts dem Meere zu geflossen sein.

Mit der Notzüchtigung Schubertscher Kunst ging das traurige Handwerk an. Goethe mußte herhalten, Schumann ihm folgen. Dann kamen Chopin und Liszt an die Reihe. Nun haben die Herrschaften die Komponisten vorläufig beiseite geschoben, obwohl Mozart und Konstanze als girrendes Liebespärchen, Nannerl als fesche Soubrette sich gut ausnehmen würden, Haydn im Zanke mit seiner Frau die erwünschte Gelegenheit zu einem urkomischen Duette mit nachfolgendem Schiebetanze bieten und gar der alte blinde Bach eine Kupferplatte stechend und dabei ein sehnsüchtiges Lied im Dreiviertel-Takte singend die Zuhörer zu Tränen rühren würde. Jetzt sind die Helden drangekommen. Als erster Kosciuszko. Andere werden sich anschließen und wenn dann einmal einem Textschmierfink eine „neue Idee" kommen wird, so greift er wohl nach dem noch unbebauten Gebiete der Staatsmänner-Operette. Was könnte da wohl ergreifender sein, als den alten Bismarck zu sehen: im Schlafrock sitzt er auf dem Kanapee, die linke Hand hält die lange Pfeife, der Reichshund schaut zu ihm auf und mit markiger Stimme erklingt sein Couplet mit dem herrlichen Kehrreim „Wir Deutsche fürchten Gott allein, Wer kann da gegen Deutschland sein?" Was dem Kino recht ist, wird bald der Operette billig sein, und tritt der Fall ein, woran ich gar nicht zweifele (denn Frechheit und Dummheit sind stark an der kompakten Majorität beteiligt und sehr unsterblich), so wird es Tausende und Abertausende geben, die das Machwerk anstaunen und aus ihm ihre einzige Kenntnis von Deutschlands erstem Kanzler schöpfen werden.

In Preußen und sonstwo gibt's ein vielleicht ungeschriebenes Gesetz: kein Mann und sei er noch so bedeutend und selbst ein Reitergeneral im Leben gewesen, darf auf dem seiner Erinnerung gewidmeten Denkmal zu Pferde sitzend abgebildet werden. Ob die Vorschrift ergangen ist, weil sonst mancher Fürst übersehen werden könnte, weiß ich nicht. Auf jeden Fall besteht sie. Und damit gut und Schluß. Was Einer über die Denkmäler sagt, ist gleichgültig. Nur über die Fürsten darf er nicht zu viel sagen und sie gar auf die Bühne zu bringen ist eine Sache, die ganz und gar unstatthaft ist. Wenigstens soweit sie Hohenzollern sind. Aber unsere großen Geisteshelden darf irgend ein Schmutzfink von Skribent „dramatisch" kurz und klein hacken, darf seine uns heiligen Werke plündern und schänden und sein womöglich armes und trauriges Leben zu einem jeden anständigen Geschmack anwidernden Brei zusammenrühren. Gibt es eine Majestät der Geburt, wem käme sie mehr zu, als denen, die uns Ewigkeitswerte geschaffen haben, Werke, die Zeit und Raum überdauern werden? Sie zu schützen, ihre Namen und ihr Schaffen vor Verunglimpfung durch habgierige Burschen zu bewahren, sollte eine Aufgabe sein, die die deutschen Kulturverbände zu einer ihrer ersten machen müßten. Restlos wird sie erst gelöst werden können, wenn unser Theaterwesen gereinigt sein, das bloße oder vorwiegende Geschäftstheater aufgehört haben wird, zu bestehen. Was jetzt mitten im Kriege aber noch nicht durchgeführt werden kann, das sollte wenigstens vorbereitet werden.

Die ganze Frage zerlegt sich in zwei, eine ästhetische, über die an dieser Stelle nichts mehr zu sagen ist, und eine rechtliche, die mit Notwendigkeit nach einer erneuten Behandlung des Problems der Schutzfrist geistigen Eigentumes ruft. Ob sie ganz und ausschließlich vom juristischen Standpunkte aus beurteilt werden kann, erscheint mir zweifelhaft. Auf alle Fälle ist eine schematische Lösung undenkbar und es ginge

nicht an, zu sagen, wenn das „Dreimäderlhaus“ und seine edle Fortsetzung, „Hannerl“, einen Diebstahl auf geistigem Gebiete bedeuten, so darf auch Reger nicht geschont werden, weil er von Hiller und Mozart Themen als Grundstock zu eigenen Arbeiten benutzt hat. Das bedarf für den Musiker keines Beweises, müßte aber mit dem Unterschiede des künstlerischen Verfahrens gegenüber dem der Operettenfabrikanten in einem gegen die Ausbeutung des Kunstbesitzes, der zwar im juristischen Sinne (vielfach) herrenlos ist, aber zu unserem Kulturgute gehört, gerichteten Gesetze unzweideutig festgelegt werden. Ein solches Gesetz wird, sollte man meinen, kommen müssen. Um des Ansehens des deutschen Namens willen.

Sicherlich trägt auch die Presse einen großen Teil der Schuld daran, daß die Operette zu einem solchen bedeutenden Faktor im Kunstleben der Gegenwart geworden ist. Insofern, als nicht alle großen Zeitungen die Operetten von geschulten und gebildeten Kritikern, sondern von irgend einem Reporter, der möglicherweise sogar Beziehungen zur Operettenbühne hat und deshalb deren Leiter ein sehr bequemer Vorspann zur Erreichung seiner Zwecke ist, besprechen lassen. Wie soll der Mann, der sich als Vertrauter des Herrn Direktors fühlt und wohl in den meisten Fällen von der Sache nichts versteht und kaum weiß, wer Schubert war und was er uns ist, erkennen und beurteilen können, welch erbärmlicher Mache er dient! Und wenn er das auch vermag: sein Amt gibt ihm ein Teil seines Brotes! Idealismus bei Schmock? Lächerlich . . . Also auch auf die Zeitungsverhältnisse müßte einzuwirken versucht und insbesondere auch darauf hingearbeitet werden, daß nicht ein Verleger oder ein von ihm abhängiger Redakteur die Operette grundsätzlich von einem beliebigen Reporter „kritisieren“ läßt, weil der billiger arbeitet als die gebildete Kraft, der erste oder „eigentliche“ Kritiker.

Um aber nochmals auf die gesetzliche Regelung der Frage zurückzukommen: auch eine 50jährige Schutzfrist, wie sie in Frankreich besteht, würde, wie alle bisherigen Beispiele zeigen, den Kunstraub nicht haben verhindern können. Ein paar Jahre oder Jahrzehnte mehr oder weniger ändern da gar nichts. Es muß ganze Arbeit gemacht und der Begriff des unantastbaren Nationalgutes, an dem sich ohne Strafe keine schändende Hand vergreifen darf, auf das geistige Gebiet ausgedehnt werden. Daß ein paar Dutzend „Komponisten“ und Verleger dabei Schaden leiden, ist höchst gleichgültig. Ausschlaggebend darf nur der Gedanke sein: was uns als heiliger Besitz übermacht ist, müssen wir vor unsauberen Händen unter allen Umständen schützen können.

Amalie Materna.

Von Richard Specht (Wien).

Vor ein paar Jahren überredete mich ein Freund mit vieler Mühe, gemeinsam mit ihm ein Schülerinnenkonzert zu besuchen. Ich hatte nicht die mindeste Lust; man weiß ja, was man an derlei Abenden Niederdrückendes erlebt, in denen unbegabte und begabte Unfertigkeit durch Aufregung, Unerfahrenheit, Drillgehorsam und die damit verbundene Unfreiheit behindert und in ihrem Wesen meist unkenntlich gemacht wird. Aber der Freund tat sehr geheimnisvoll: ich dürfe weder vom Programm noch von den Namen der Ausführenden vorher etwas wissen, aber ich würde dann eine Ueberraschung erleben. So ging ich mit; vielleicht gab es doch ein neues Talent aufzufinden. Eine Reihe von jungen Damen sang im Chor, ein paar recht stimmkräftige trugen Opernbruchstücke vor, alles war recht gut, natürlicher und unverdorbener als man es sonst während solcher Darbietungen zu hören pflegt, aber es war doch keine da, bei der es das plötzliche Aufhorchen gab, das eine starke Natur, eine in Gesang ausströmende echte Seele erzwingt und ich wußte nicht recht, warum der Freund so erpicht auf mein Mitkommen gewesen war. Zudem wurde meine Ungeduld durch ein undefinierbares Etwas gesteigert: durch irgend ein unbestimmtes Erinnern an ganz besondere, weiß Gott wann gehörte Akzente, irgend einen Widerklang an den durchaus singulären Ausdruck von Gesangsphrasen, die in der Erinnerung ein Traumleben führten und doch nicht beim Namen zu nennen waren. Der Freund aber machte ein listiges Gesicht, drückte mich immer wieder auf meinen Sitz zurück und sagte bloß: Wart' nur, das Rechte kommt erst. Es kam aber nicht, bis zur Schlußnummer. Da bildete der Chor der Mädchen einen Halbkreis und in ihre Mitte kam eine alte Dame, deren gedrungene Gestalt und deren Gesicht mit den Kohlenaugen und den breiten Backenknochen mir bekannt war, zu dem mir aber die weißen, in vielen Löckchen in die Stirn frisierten Haare nicht recht stimmen wollten. Der Freund lachte. Dann aber begann sie zu singen. Sang Isoldens Liebestod, sang mit der Stimme einer jungen Frau, volltönend, mühelos, zart leidenschaftlich, mit elementarer Inbrunst — und beim ersten Ton erkannte ich sie endlich. Es war die unvergleichliche Stimme Amalie Maternas.

Eine Stimme von denen, die man nicht mehr aus dem Gedächtnis bannen kann, wenn man sie auch nur einmal gehört hat, die man durchaus mit keiner anderen zu verwechseln vermag und deren ungeheure Wucht des Ausdrucks in die Seele des Hörers unverlierbare Spuren eingräbt. An jenem Abend des letzten halböffentlichen Auftretens der Künstlerin war sie schon nahe an siebzig; aber die Jahre hatten vielleicht die erlebnisreiche Unmittelbarkeit und die jähe Schlagkraft beschwichtigt, sicher aber der stählernen Fülle und der Schmiegsamkeit dieses mächtigen Organs nichts anhaben können. Was, nebenbei gesagt, ein Beweis für das naturgemäße Singen der Materna war und dazu eine gegen die oft noch heute gegen Wagner und jetzt noch mehr gegen Richard Strauß gerichtete törichte Behauptung, daß diese angreifenden dramatischen Partien „die Stimme ruinieren“. Vielleicht die Stimmen derer, die auch Mozart nicht singen können. Wer „richtig“ singt, will sagen: technisch einwandfrei, aber ebensoviel mit der Seele als mit der Kehle, wird weder durch die Isolde noch durch Elektra geschädigt werden. Und die Materna sang mit der Seele, gab ihren ganzen inneren Menschen im Gesang preis, in diesem Gesang, der wie der einer vorweltlichen Riesendrossel schmetterte, jubelte und schluchzte, in diesem wilden Jauchzen eines Elementarwesens, dessen Lied brüderlich verwandt mit dem des Sturmes und des Meeresbrausens schien. Das hat zur Zeit ihrer künstlerischen Höhe diesen gewaltigen Sopran zu etwas so Unvergeßlichem gemacht. Die Materna hat sicher nebenbei auch „gut“ gesungen, aber man achtete kaum darauf, so wenig man der wenig poetischen äußeren Erscheinung der derbgebauten Künstlerin mit dem slowakischen Gesicht, dem breiten Mund, den starkknochigen Wangen achtete und es vielleicht auch nicht getan hätte, wenn sie klassisch schön gewesen wäre; was übrigens zu dem ganzen Wesen dieses alarmierenden, leidenschaftlich bewegten Naturkindes kaum gepaßt hätte. Aber ebenso wie man in diesem sonst eher proletarischen Gesicht nur mehr die prachtvollen, gleich einer Pechblende funkelnden Augen sah, die so ergreifend, flehend, zürnend und wieder liebreich kindlich zu schauen wußten, so hörte man in dieser Stimme nicht mehr auf Tongebung, Registerwechsel und richtigen, beseelten Atem — den ihr übrigens Richard Wagner als das erste und höchste Gebot vollendeten und ausdrucksmächtigen Gesanges bis zur Meisterschaft „beigebracht“ hat — sondern man hörte nur ein in diesen Tönen schlagendes Herz, hörte rufende Sehnsucht und die Schicksale eines schmerzvoll und froh erregten Frauengemütes.

Das alles war es, was ihre höchste Leistung, und gleichzeitig jene, die sie auf den Gipfel des Ruhms führte, zu einer derart überwältigenden machte: ihre Brünnhilde, die sie während der ersten Bayreuther Festspiele im Jahre 1876 offenbarte und die sie auch dann noch in rastloser, niemals beruhigter Arbeit immer eingehender durchbildete. Es ist ja heute gewiß nicht leicht, historisch gerecht einzuschätzen, wie groß Richard

Wagners, des gewaltigsten Lehrmeisters Einfluß und Anteil an der Totalität dieser Sängertat war; daß er ungeheuer war, ist ebenso sicher, als daß es wirklich eine Tat war, die nie gelingen konnte, hätte die Materna nicht das Entscheidende mitgebracht: ihre starke Begabung, ihr stürmisches Naturell, ihre hohe künstlerische Gesinnung und treue Selbstlosigkeit und nicht zuletzt ihren beharrenden Mut, mit dem sie trotz aller äußerlichen Widerstände bis zum Ende standhielt, eine der ganz Wenigen und Seltenen, die das neue Große erkannten, das Ungewohnte nicht einfach verlachten, den erst zu schaffenden tondramatischen Stil ohne den Hochmut verwöhnter und herablassender Opernlieblinge mit gehorsamer Demut und Hingebung Schritt für Schritt eroberten; ein wundervolles Beispiel künstlerischer Selbstzucht und Opferfreude in der Ueberwindung von Schwierigkeiten, die man ja heute gar nicht mehr empfindet und zugleich eines für den abseits vom praktischen Nutzen und von albernen Gagen- und Garderobe-eitelkeiten mit Treue dem als das Rechte Erkannten dienenden und vorkämpferischen künstlerischen Geist, der ja heute — und nicht nur von der Bühne — fast gänzlich verschwunden zu sein scheint. All dies hat diese kolossale Brünnhildenleistung so bewundernswert gemacht, deren unauslöschlicher Eindruck auf jene, die ihn erleben durften, vielleicht aber doch auch darin lag, daß die Materna eben die erste war, die uns diese Gestalt und mit ihr das ganze Werk erschlossen hat. Denn sonst können wir uns heute, trotz aller Größe und Gewalt dieser Verkörperung, doch nicht mehr recht vorstellen, daß diese Brünnhilde ganz und gar der inneren Vision des Meisters gemäß war. Nochmals gesagt, nicht der Aeußerlichkeiten halber; obgleich ihre bäurische Gestalt, vollends im Panzer, die Glaubhaftigkeit einer Erdatochter nicht eben erhöhte. Und nochmals gesagt: daran vergaß man. Wenn ihr Hojotohoh mit dem Föhn um die Wette zu jauchzen schien, wenn sie in der fassungslosen Erschütterung des schmerzlich staunenden, niedergeworfenen Weibes aus dem Abgrund eines stolzen, hoheitsvollen Herzens heraus sang: „war es so schmählich, was ich verbrach“, wenn sie in atemloser Leidenschaft die Schwestern um Sieglindens Rettung beschwor — da war sie hinreißend, unvergleichlich packend, siegreich in ihrem hemmungslosen Temperament. Sie war die Heldenreizerin, die durch Gewitter und Wolken preschende Walküre, die unerschrockene, „lustige“ Kampfgenossin — die Wunschmaid war sie nicht, nicht das Wotanskind, das still und feierlich die Todesverkündigung ausspricht, das sich traulich ernst an den Gott schmiegt und ihm lauscht, während sich in den großen, traumvoll geweiteten Augen ein Weltgeschick widerzuspiegeln scheint. Das war sie nicht; wie sie auch als Isolde nur das verstörte, im Tiefsten verwundete, fiebernde, königlich üppige Weib gab, nicht ein blasses, zartes, junges Königskind, magischer Künste kundig, bereit, den Weg ins Reich der Nacht zu gehen; und wie sie als Kundry die in sündhaftem Reiz lockende, verderblich verführerische Höllenrose schuldig blieb, so dämonisch wild und finster höhnend war ihre Grabbotin im ersten Akt. Ihre gesunde Robustheit war ganz erdennah, sie ging nur ins Reich des Tages, war herrlich, wo sie ihr Gefühl in seinem ganzen Impetus ausdrücken konnte — „mit dem Gemüt macht man eben alles“, schrieb ihr Wagner, als sie vor ein paar „tiefen“ Stellen Angst hatte, und sie hat wirklich alles mit dem Gemüt gemacht. Das war ihr starker, elementarer Zauber. Aber die Entrücktheit, die zarten Träume, die tödlichen Gifte der Seele, die stillen, verschwiegenen Mysterien der Weiblichkeit und die überirdische Verklärung Brünnhildens und Isoldens hat uns erst Anna v. Mildenburg ganz offenbart.



Amalie Materna
als Kundry bei ihrem ersten Auftreten im Bayreuther „Parsifal“ (1882).

Wie Richard Wagner über diese Dinge dachte? Es gibt Gerüchte darüber, die ich nicht nacherzählen will, weil sie allzu unkontrollierbar sind; aber wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird in Wagners Briefen finden, daß kaum einer der Künstler des ersten Festspieljahrs, Niemann ausgenommen, ihm seinen Schöpfertraum vollkommen verkörperte. Auch die Materna nicht. Es ist bezeichnend, daß er in seinen enthusiastischen Briefen an die von ihm verehrte und liebevoll hochgehaltene Künstlerin doch niemals ihre eigentliche Leistung preist, immer nur ihr Wesen, ihre Treue, ihren „freundschaftlich künstlerischen Geist der Gesinnung“; er bittet sie, zu bleiben, wie sie ist, „treu und mutig“, er sagt ihr, wie glücklich er war, in ihr „Eine zu finden, der ich etwas lehren konnte“ und er dankt ihr „für ihre so generöse und grandiose Natur, die wie ein erfülltes Bedürfnis in sein Leben getreten ist“. Gerade dieses Wort ist aufschlußreich. Nach Schnorrs Tod hat Wagner in schmerzlicher Verzweiflung nach Künstlern gesucht, die seine Gestalten ganz in seinem Sinn vielschöpferisch, gleich wahrhaft im Adel und der Kraft des Gesanges wie in der Darstellung lebendig zu machen vermöchten. Er fand, von Niemann und von seinen Rheintöchtern, den Schwestern Lilli und Marie Lehmann und Frl. Lammert abgesehen, keinen, der ihn selber überwältigt, der ihm die volle und vollendete Gestalt nachgeschaffen hätte. Aber er war glücklich, Künstlern zu begegnen, die, wie die Materna, sich mit Enthusiasmus und unsäglichem Arbeitsernst bedingungslos in den Dienst seiner Sache stellten und von ihm lernten, was sie lernen konnten und mehr: die erst in Bayreuth ihr rechtes Wesen entdeckten, das durch den Meister ins Ungeahnte gesteigert wurde. Aber auch dies Ungeahnte war begrenzt und nur zu oft hat er, nach wochenlangen, unsäglichen Mühen, es resigniert aufgegeben, eine eben nicht zu erzwingende Vollkommenheit zu erreichen und hat sich mit dem beschieden, was er diesen von reinem Willen beseelten Kunstgenossen abringen konnte. Daß es auch bei der Materna so war, unterliegt für mich keinem Zweifel; ebensowenig aber, daß die berechtigte, begeisterte Anerkennung, die Wagner der Materna — wie all seinen gutgesinnten Künstlern — immer wieder öffentlich und brieflich aussprach, die Gefahr einer falschen, zumindest aber unvollkommenen und die rechte Weiterentwicklung hemmenden Tradition nahe brachte, die dann auch eingetreten ist, eben weil man erklärte, über dieses nun einmal festgestellte Ideal nicht hinaus zu dürfen. Was an der Materna — um hier nur von ihr zu sprechen — unnachahmlich bewundernswert war, der Glanz und die Wucht der Stimme, die doch in ihrer Operettenlehrzeit auf lebhafte und feine Details geschult worden war und auch ihr alarmierendes, ja manchmal furioses Spiel, das nicht edel in der Gebärde war, aber unerhört impulsiv, ursprünglich, voll heftigster Energie — all das konnte nur in den Aeußerlichkeiten nachgeahmt werden und nach dem physischen Vorbild der Materna (Wagner neckt einmal die vor Ueberanstrengung Besorgte: das ganz, ganz kleine, dünne, schwindsüchtige Brünnhildchen wird sich nicht zu sehr abzuarbeiten haben) waren während mancher

Jahre die Opernbühnen von höchst gewichtigen, massiven Brünnhilden und Isolden bevölkert (eine physische Eigenschaft freilich, die mit der „großen" Stimme zusammenzuhängen scheint) und was bei der Materna Naturlaut einer fabelhaften stimmlichen Urkraft war, artete in einen Schreigesang aus, der mit dem Wagner-Stil nicht das mindeste zu schaffen hat. Das ist selbst heute — trotz Hans Richter und Mottl, trotz Richard Strauß und Mahler, noch nicht ganz und gar „historische" Tatsache; aber endlich scheint doch auch hier die rechte Erkenntnis zu reifen.

An alledem ist ja die Materna nicht schuld. Ihr gebührt höchster Preis für das Beispiel, das sie gegeben, für die Bayreuther Tat, die sie mitentschieden hat, für ihre kindlich reine Künstlerschaft. Sie hat ja noch mancherlei außer Wagner gesungen; sicherlich war sie auch in leidenschaftlichen, ungezügelten Emotionen anderer Operngestalten, in Werken Meyerbeers, Verdis, Goldmarks glühend in Gesang und Spiel und von eindringlichster Wirkung — aber, so oft wir, die Generation von 1870, sie auch hörten, all das ist verlöscht und selbst die übrigen Wagner-Gestalten, Senta, Elisabeth, sind verblaßt vor der unveränderten Leuchtkraft ihrer Brünnhilde; sogar die Isolde tritt daneben in den Hintergrund. Diese Brünnhilde lebt weiter; das Wahrzeichen neuer, großer, deutscher Kunst, das Wahrzeichen der eigenen, überwältigten Jugend. Für jene, die uns die ersten Gebete lehrte, bewahren wir ein andächtiges Gefühl der Dankbarkeit. Auch wenn wir seither anders zu beten gelernt haben. Und mit diesem frommen Gefühl des Danks und der Verehrung gedenken wir der gewaltigen Frau, die jetzt hingeschieden ist und die als erste das Werk und den Gedanken verkündigt hat, der über unser geistiges Leben entschieden hat.

Neuere Mozart-Literatur.

Von Dr. B. A. Wallner (München).

III.

Im Verlauf der biographischen Untersuchungen waren zwei wichtige Faktoren nicht selten Gegenstand ausführlicher Erörterungen gewesen: Die musikalische Erziehung des Meisters und dessen Verkehr mit den Zeitgenossen, Tonsetzern, Dichtern und anderen geistig hochstehenden Persönlichkeiten. Mozarts Jugendarbeiten sind auch Gegenstand zahlreicher Spezialstudien. Nach Jahn hat Rudolph Genée diese Aufgabe zuerst wieder in Angriff genommen; die Berliner Mitteilungen Heft 5/6 1898, 20 1905, befassen sich mit dem „Londoner Skizzenbuch" und den „6 ersten Sonaten", denen auch eine teilweise Wiedergabe des ersteren beigefügt ist; Heft 25, 1908, bespricht das von Leopold Mozart seinem Sohne gewidmete „Notenbuch", welches auch namentlich Kompositionen norddeutscher Meister enthält. Eine vollständige Ausgabe des Londoner Skizzenbuchs veranstaltete Gg. Schünemann unter dem Titel „Mozart als 8jähriger Komponist", Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. Aus demselben ersehen wir, daß unser Meister in den ersten kindlichen Anfängen weder Satz noch Form voll beherrschte, aber daß er die in sich aufgenommene Musik, namentlich Händel in sich verarbeitete. Ueber die nach dem Fuxschen Gradus ad Parnassum entstandenen „Arbeitshefte" Mozarts „mit Uebungen im strengen Kontrapunkte" enthält Jahresbericht 23, 1913, des Salzburger Mozarteums eine sehr gründliche mit Tabellen versehene Studie v. Sergius Iwan Tanejew, bearbeitet von Johann Ev. Engl. Es ergibt sich aus ihr, daß auch ein Mozart hervorragende Sorgfalt und Fleiß anwandte, um seine für alle Zeiten vorbildliche Satzkunst sich zu erwerben. Das Verhältnis Mozarts zu anderen Musikern untersucht eine Anzahl schöner Einzelstudien, welche die neueste Mozart-Geschichtsschreibung vorbereiten halfen. So berichtet der Biograph Hasses, Karl Mennicke, in der Zeitschrift „Die Musik", 5. Jahrgang, 1905/06, Heft 7, in einem Aufsatze „Il Ragazzo Mozard", wie sich die Wege beider auf dramatischem Gebiete zu den Größten gehörigen Meister kreuzten; das erste Mal war es 1768 in Wien, wo Hasse in liebevoller Weise sich des hochbegabten Knaben annahm. Im folgenden Jahre empfiehlt er ihn aufs wärmste dem befreundeten Abbate Ortez in Venedig. Noch einmal, 1771, trifft Mozart mit Hasse in Mailand zusammen. Der Erfolg des Ascanio in Alba sollte den des Ruggiero des alten Meisters übertreffen. Mozart hat viel von Hasse gelernt; er hat von ihm die Arienform übernommen, auch das Wesen der dramatischen Charakteristik verdankt er ihm. Die „Mitteilungen der Mozart-Gemeinde Berlin" behandeln wiederum in volkstümlicher Weise Mozarts Beziehungen zu anderen Tonsetzern. Der wertvollste dieser Aufsätze ist Leopold Schmidts „Mozart und die beiden Haydn", 4. Folge, Heft 1, 1912. Michael Haydn wurde als Mensch von Leopold Mozart wie von seinem Sohne unterschätzt, während sie ihn als Tonsetzer hochhielten und Wolfgang sich an seinen Werken bildete. Joseph Haydn erfreute sich seiner höchsten Verehrung in jeder Hinsicht, die beiden großen Meister haben sich gegenseitig gefördert und angeregt. Wilibald Nagel untersuchte die Berührungspunkte zwischen „Gluck und Mozart", Musikalisches Magazin Heft 11, 1905, Langensalza, Beyer & Söhne. Persönlich standen sich die beiden Meister ziemlich ferne, obwohl Gluck sich lebhaft für die Entführung interessierte. Die künstlerische Stellung zueinander schildert Verfasser treffend mit den Worten: „Gluck stellte das Drama in den Vordergrund, Mozart die Musik, und die in ihr immanenten Gesetze". Neben diesem Fundamentalgegensatze treten die direkten Einwirkungen, wie die berühmte Don-Juan-Stelle, als Zufälligkeit in den Hintergrund. „Beethovens Beziehungen zu Mozart" schildert Alfred Chr. Kalischer, „Die Musik", 4. Jahrgang, 1. Heft, Berlin 1904/05. Er stellt die Umstände der persönlichen Begegnung mit Mozart fest und die Aeußerungen Beethovens über Mozart, besonders über dessen Klavierspiel. Hier haben die ersten Beethoven-Biographen und -Berichterstatter wie Czerny, Ries, Seyfried und Schindler die widersprechendsten Urteile berichtet. Auch die Konversationshefte werden auf ihren Inhalt über Mozart geprüft. Den Schluß bildet der Brief vom 6. Februar 1826 an den Abbé Maximilian Stadler anläßlich der Requiemfrage, in welchem sich Beethoven als einen der größten Verehrer Mozarts bekennt. Des letzteren musikalische Einflüsse auf seinen gewaltigen Nachfolger zu untersuchen, ist eine noch ausstehende Arbeit. Die Textdichter Mozarts und seine Arbeit mit ihnen bildet ebenfalls den Gegenstand mancher Untersuchungen. Vor allem Lorenzo da Ponte und Emanuel Schikaneder. Ueber da Ponte veröffentlicht Ernst Rychnowsky im bereits genannten Mozart-Heft der „Deutschen Arbeit" eine kleine, nach dessen Memoiren gemachte Lebensbeschreibung mit besonderer Betonung seiner Zusammenarbeit mit Mozart. Der ursprüngliche Verfasser des Figaro „Caron de Beaumarchais und dessen Beziehungen zur Oper" wird in den „Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde", Heft 11, 1901, einer ausführlichen Besprechung unterzogen. Der Dichter der Zauberflöte hat einen Biographen in Egon v. Komorzynski gefunden: „Emanuel Schikaneder, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters", Berlin, B. Behr (E. Bock), 1901. Komorzynski rechtfertigt Schikaneder gegenüber den namentlich nach Mozarts Tod durch Konstanze und Nicolaus von Nissen erhobenen Anklagen der Ausbeutung Mozarts; auch ist es unrichtig, daß erst die Zauberflöte seine finanziellen Schwierigkeiten beendet hätte, da solche zur Zeit ihrer Entstehung nicht bestanden. Die Mitautorschaft Gieseckes, welche neuerdings im 33. Jahresbericht 1913 des Mozarteums von Engl mit Beweisen belegt wird, lehnt er ab, bringt aber dafür eine Menge anderer Quellen für die Zauberflöte, so die Hafnersche Oper Mägara, Henslers Sonnenfest der Brahminen, Geblers Thamos, Gieseke und Wranitzkys Oberon; Hauptquellen sind Wielands Dschinistan und Terrassons Sethos, außerdem ist die Wiener Maschinenkomödie für die szenische Anlage maßgebend. Schikaneders Verdienste um die deutsche Bühne

erfahren ihre gerechte Würdigung, aber auch seine persönlichen Fehler werden nicht verschwiegen. „Goethe und Mozart" haben sich gleichfalls mehrere Autoren zur Aufgabe gestellt. Wilibald Nagels Vortrag über dieses Thema, „Musikalisches Magazin", Heft 8, Langensalza 1904, geht von der Tätigkeit des Dichters für die Werke Mozarts am Weimarer Hoftheater aus. Die Entführung aus dem Serail überbot alle dort aufgeführten Stücke an Erfolg, so daß Goethe seine eigenen Singspiele zurückstellte. Goethe war Mozart in seiner Jugend in Frankfurt begegnet. Er sah in dessen Schaffen eine der eigenen verwandte Produktion voll sinnlicher Schönheit und von vollendetem Formensinn. Der Dramatiker Mozart war es, der Goethe musikalisches Ideal bedeutet. Die feine Studie Nagels ist vorbildlich in geschichtlicher wie in ästhetischer Hinsicht. Victor Junk befaßt sich eingehend mit „Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte" (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 12, Berlin, Alexander Duncker 1899/1900. Am 16. Januar 1794 wurde zu Weimar die Zauberflöte zum erstenmal aufgeführt. Goethe faßte den Plan zu einer Fortsetzung und wollte mit der Musik Paul Wranitzky betrauen. Doch nur einige Szenen sind in der Dichtung zustande gekommen. Goethe hat die Charakterbezeichnung vertieft, das Fragment mahnt an manche Stellen des Faust II, sowohl inhaltlich als in der Sprache. Dem Chor hatte der Dichter hervorragende Rolle zugedacht. Junk schildert die Entstehung des Fragments, die Quellen Schikaneders, besonders den Sethos von Terrasson; endlich folgt noch die Charakteristik der einzelnen Personen.

Zur Mozart-Bibliographie bringen namentlich die „Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde" wertvolle Einzelartikel, unstreitig das Beste, was in ihnen geboten wird. Heft 1, 1896, enthält „Die Mozart-Handschriften in der Königlichen Bibliothek Berlin", in Heft 5, 1898, berichtet H. Henkel über „Mozartsche Manuskripte", die den Bestand der Andréeschen Sammlung bildeten. Heft 7, 1899, bringt „Musikalienanzeigen Mozartscher Werke". Die „Mozart-Handschriften zu Coburg" erwähnt Genée in Heft 14, 1902. Der gleiche Verfasser gibt in Heft 15/16, 1903 „das thematische Verzeichnis der Werke Mozarts von 1784/89 wieder, eine Arbeit von höchster Bedeutung für die Mozart-Bibliographie. In Heft 26, 1908, endlich behandelt er „die neuesten Schätze in der Berliner Königlichen Bibliothek", nämlich die großmütige Schenkung von Musikhandschriften unserer Klassiker durch die Familie Mendelssohn. Der Mozarteumsbericht 1912, 32, befaßt sich mit „Fälschungen Mozartscher Handschriften" und enthält ein „Verzeichnis der Kompositionen W. A. Mozarts d. J.", des Sohnes unseres Meisters, im Mozart-Archiv zu Salzburg.

Von den vielen Spezialstudien über Mozarts Werke können nur diejenigen namhaft gemacht werden, welche einen neuen Standpunkt in der Forschung vertreten. Die große Anzahl der vielen namentlich in Zeitschriften erschienenen Gelegenheitsaufsätze scheidet aus. Der weitaus größere Teil der Einzeluntersuchungen gilt Mozart als dramatischem Komponisten, der kleinere seinem Schaffen auf anderem Gebiete. In der Zeitschrift „Die Musik", 5. Jahrgang, 1906, Heft 7, veröffentlicht Hugo Riemann eine Abhandlung „Die Wurzeln der Kunst Mozarts", gemeint ist hiermit die Stilwandlung, welche sich unter dem Einflusse der Mannheimer Komponisten, an deren Spitze der hochgeniale Johann Stamitz stand, vollzog. Auf ihren Grundlagen arbeiteten die Wiener Klassiker weiter. Riemanns Entdeckung läßt den Wert einer vor ihr erschienenen Dissertation zurücktreten: Detlef Schultz, „Mozarts Jugendsymphonien", Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900. Was in ihr als spezifisch der Wiener Schule zugehörig bezeichnet wird, darf nun den Mannheimern mit Recht zugeschrieben werden. Auch der Einfluß Leopold Mozarts ist noch nicht voll für die Jugendwerke seines Sohnes erkannt. Hingegen geht der Verfasser mehr den italienischen Einwirkungen nach. Bleibenden Wert haben die genauen Analysen. Die Entdeckung des 7. Violinkonzerts war Anlaß zu mehreren Spezialstudien. Albert Kopfermann in den „Mitteilungen für die Berliner Mozart-Gemeinde", 24. Heft, 1907, beschäftigt sich namentlich mit der Echtheitsfrage. Eine äußerst fleißige Arbeit hierüber brachte auch Alfred Heuß in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft", 9. Jahrgang, 1907/08, 3. Heft. Auf Grund des Vergleichs mit den übrigen Violinkonzerten, besonders dem zweiten, ist die Echtheit zweifellos, jedoch sind die in den hohen Lagen stehenden Stellen durch französische Violinisten verändert. Die Originalgestalt ergibt sich sofort bei Tieferlegung um eine Oktave. Heuß bekundet sich hier als genauen Kenner und warmen Freund Mozarts. Die Kirchenmusik des Meisters war im Laufe der Zeit den verschiedensten Urteilen ausgesetzt. Erst wurde sie als klassisch über Gebühr gepriesen, unter Außerachtlassung des Umstandes, daß es sich doch bei vielen Werken nur um Jugend- oder Gelegenheitskompositionen handelt. Dann setzte die Gegenströmung ein, die sie als unkirchlich völlig verurteilte, auch unter Zugrundelegung der falschen Annahme eines alle Instrumente ausschließenden klassischen Kirchenstiles. Seit man aber nicht nur die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts, sondern auch die mit Basso continuo oder sonstiger obligater Instrumentalbegleitung des 17. Jahrhunderts versehene als kirchlich zu betrachten anfing, bahnt sich eine gerechtere Würdigung des kirchlichen Stils des 18. Jahrhunderts an. Liturgische Brauchbarkeit und absolut musikalischer Wert sind die Richtlinien, und dies besonders im Falle Mozart. Zwei wertvolle allgemein orientierende Aufsätze „Mozart in der Kirche" von Andreas Weißenbäck, und die „Kirchenmusik in Mozarts Briefen" von Franz Moißl enthält das Sonderheft „Salzburg", 2. Jahrgang, 1914, der Monatsschrift für Kirchenmusik „Musica Divina". Der letztere bringt nach der Neuausgabe Schiedermaiers sämtliche Briefstellen Mozarts über Kirchenmusik und spricht den Gedanken aus, daß auch die Kirchenmusik Mozarts ein Problem des Schaffens für ihn bildete. Der erstere Aufsatz versucht diesem Problem historisch und analytisch näherzukommen; Mozart als Orgelspieler und Orgelkomponist, die Jugendwerke und ihre Entstehungsbedingungen, ihre Form und Instrumentierung, endlich die Meisterschöpfungen auf kirchlichem Gebiete, die c moll-Messe, das Ave verum und Requiem werden besprochen. Adolf Sandberger untersucht im „Jahrbuch für die Musikbibliothek Peters" 1901, Leipzig 1902, in der Abhandlung Mozartiana ferner eine in der Münchner Staatsbibliothek befindliche Messenpartitur, desgleichen in den Sitzungsberichten der bayerischen Akademie der Wissenschaften in München 1904 eine c moll-Messe aus dem Kloster Hl. Kreuz in Augsburg stammend, wo bekanntlich Leopold und Wolfgang verkehrten. Die Resultate beider Arbeiten faßt er zusammen in dem Aufsatze „Ueber zwei ehedem W. A. Mozart zugeschriebene Messen", München 1907, Franz. Nachdem Sandberger sich mit den diesbezüglichen Lebensumständen Mozarts auseinandergesetzt hat, zieht er seine Vergleiche mit den gleichzeitigen Messen Mozarts unter zeitgenössischer Messenliteratur. Das Ergebnis ist, daß Mozarts Autorschaft abgelehnt werden muß. Ruhiges, sachliches Urteil hat hierzu geführt. Der Name „Krönungsmesse" für Köchel-Nr. 317 wurde von Engl erklärt im Jahresbericht 26, 1906 des Mozarteums und im „Salzburger Volksblatt" vom 30. III. 1906. Die Messe wurde für die am 5. Sonntag nach Pfingsten zu Maria-Plain stattfindende Krönungsfeier des dortigen Gnadenbildes im Jahre 1779 geschrieben.

Die Requiemfrage darf mit Veröffentlichung folgenden Werkes als gelöst betrachtet werden: „Mozarts Requiem, Nachbildung der Originalhandschrift Cod. 17561 der k. k. Hofbibliothek in Wien", herausgegeben und erläutert von Alfred Schnerich, Wien, Gesellschaft für Graphische Industrie 1913. Die Handschrift sollte nach modernen Grundsätzen, wie sie die geschichtlichen Hilfswissenschaften erfordern, reproduziert werden. Die Aufgabe war demnach weniger eine musikalische, als handschriftenkritische. Sie ist in der bibliographischen Einleitung mit vorbildlicher Genauigkeit erfüllt. Schnerich verfolgt die Entstehung des Manuskripts, er vergleicht es mit den gleichzeitigen Handschriften der Zauberflöte, des Titus und der Kantate Köchel 623, wodurch

sich die Chronologie leicht feststellen ließ. Dann wurden durch Schriftproben genau die Ergänzungen Josef Eyblers und Franz Xaver Süßmayrs, des Vollenders, nachgewiesen. Das Hauptthema des Benedictus entnahm letzterer einem Skizzenbuche Mozarts (Wiener Hofbibliothek Cod. 17559). Es ist ungemein anregend, die in der Einleitung festgelegten Ergebnisse an der Wiedergabe der Handschrift zu verfolgen, die ein Meisterwerk moderner Reproduktionstechnik ist. Aber noch mehr spricht aus diesen Blättern einer unserer Größten zu uns, der der Welt sein letztes unsterbliches Meisterwerk schenken wollte, das er aber nicht mehr vollenden durfte. Schnerichs Publikation zählt zu den Ereignissen in der neueren Mozart-Literatur, sie wird vorbildlich für ähnliche Werke bleiben.

Zu den noch offenen Mozart-Fragen gehört die nach Mozarts Stellung in der Geschichte der Oper. „Ueber das wirklich eigene, über sein Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen herrscht nicht bloß in der Populärschriftstellerei Unklarheit, auch die wissenschaftliche Mozart-Literatur hat hier Lücken. Mozarts geschichtliche Stellung als Opernkomponist ist eine Doppelstellung." Diese Sätze entstammen der bahnbrechenden Abhandlung Hermann Kretzschmars „Mozart in der Geschichte der Oper", Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1905, Leipzig 1906. Von selbständigen 20 Bühnenwerken Mozarts fallen 15 auf die italienische Oper und nur 5 auf die deutsche. Mozart als Komponist italienischer Opern hat das Gebiet der Opera seria und der Opera buffa bebaut. Ersteres betritt er in dem Augenblicke, wo die Neuneapolitaner die zweite neapolitanische Schule Hasse, Perez, Teradellas, Jommelli, Traetta verdrängen. Die Erziehung Johann Christian Bachs namentlich treibt Mozart in die Bahn der ersteren, nicht immer zum stilistischen Vorteil. Hierin beruht auch der Unterschied zwischen Gluck und Mozart, daß ersterer Hasses, Jommellis und Traettas Vorarbeiten vertieft, während Mozart die neuneapolitanischen Bahnen in seiner Art vervollkommnet, jedoch zur kleinen, nicht anerkannten Chorpartei gehört. Auch Idomeneo und Titus sind unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. In der Opera buffa baut Mozart auf den Italienern weiter, trägt aber den Ton des Romantischen hinein, verschärft die Gegensätze, stellt die Tiefe des Ernstes neben das anmutig Heitere, und so überragt er die Zeitgenossen. Die Arbeit für die italienische Oper kommt der deutschen zugute. Ignaz Holzbauers Günther hat besonders auf die Zauberflöte gewirkt, wie Händels Werke auf die Entführung. Mozarts deutsche Oper, die Zauberflöte voran, haben alle deutschen Opern bis zur Gegenwart nachhaltig beeinflußt, nächst ihr von den italienischen der Don Juan, an den Wagner direkt anknüpfte. Aus dem Mozartschen Bühnenorchester haben alle späteren die Kunst der Schilderung entlehnt. Die Studien über Mozarts Opern im besonderen sind äußerst zahlreich, enthalten aber leider nicht immer selbständige Gedanken. Hierzu gehört vor allem der stets wieder mit allen Irrtümern unverändert abgedruckte Meisterführer Nummer 15 „Mozarts Meisteropern" von Hans Merian, Berlin, Schlesinger, und Wien, Haslinger 1900, welcher Figaro, Don Juan und Zauberflöte behandelt. Kurze Ergänzungen zu Jahn hinsichtlich der Opern enthalten auch die Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde. Die wertvollste der dort enthaltenen zahlreichen Abhandlungen über dies Gebiet ist Adolf Kopfermanns „Bemerkungen zum Idomeneo-Quartett", 4. Folge, 2. Heft, 1912. Eine schöne Untersuchung für die Geschichte der Oper überhaupt ist Walter Preibisch, „Quellenstudien zu Mozarts Entführung aus dem Serail. Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper", Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 10. Jahrgang 1908/09, Leipzig, Breitkopf & Härtel. Der kurze Zeit nach Entstehung der Oper auftauchenden Türkenschauspiele bemächtigt sich die italienische Opera seria, Beispiel hierfür ist Hasses Soliman. Die Opera buffa entnahm ihrer Vorgängerin, der Stegreifkomödie, orientalische Gegenstände. Auch halbernste Stücke gibt es, z. B. Jommellis La schiava liberata. Die französische Oper verwendet den Stoff seit Lulli; zu nennen sind hier Gluck und Monsigny. Auch in England bürgert er sich nach Niedergang der italienischen Oper ein, nicht ohne damals schon die englische Orientpolitik zu vertreten. Das deutsche Singspiel endlich betont eifrigst das Gebiet der Türkenoper; Reinhard Keyser eröffnet es mit seinem Mohammed II.; es folgen Vogler, Stegmann, Holly, Hiller, Neefe, vor allem aber Johann Andrée und Mozart, letzterer mit Zaide und der Entführung. Den Text der Entführung von Bretzner vertonten Andrée und Dieter, den von Stephanie Knecht und Mozart. Dieter vertritt Jommellis Stil; Knecht mischt Mannheimer Manier und italienische Oper; Andrées Werk ist dem deutschen Singspiel zuzuzählen; Mozart einigt deutsche und italienische Art; er überragt die anderen alle in der Form und Charakterbezeichnung. Einige Don-Juan-Studien bringt die Zeitschrift „Die Musik". In Jahrgang 4, Heft 1, 1904/05, rollt Ernst Heinemann die Frage auf: „Ist Mozarts Don Juan eine tragische oder komische Oper?" Nach dem Vorgehen Goethes äußert er sich für ersteres vom dramatischen Standpunkte aus. „Zwei Vorgänger von Mozarts Ständchen im Don Juan" betitelt sich eine Arbeit v. Eduard Fueter, 6. Jahrgang, Heft 5, 1906/07. Gemeint ist Grétry mit dem Stück in L'Amant jaloux und Paësiello im Barbiere di Seviglia. Während der Franzose realistisch das Ständchen betont, und die Mandoline nur ihre Schwirrtöne entfalten läßt, tritt beim Italiener die Arie hervor mit virtuosem Begleitungswerk der Mandoline und verhältnismäßig großem Orchesterapparat. Mozart scheint beide Stücke genau gekannt zu haben; er schlägt den Mittelweg ein, indem er einerseits sich auf Mandoline und Streicherpizzikato beschränkt, andererseits selbständige Begleitungsfiguren entfaltet. Auch formal übertrifft er weit seine Vorgänger.

Es erübrigt sich noch, Schriften mehr allgemein ästhetischen Inhalts über Mozart zu bringen. Dieselben scheiden sich in zwei Teile: Mozart selbst in seinen Aeußerungen über Musik, und Mozarts Stellung in der Musik und zu seinen Hörern. Manche Arbeit, die der ersteren Klasse angehört, haben wir schon früher gelegentlich der Biographien, des Briefwechsels und der einzelnen Werke begegnet. Nachzutragen ist der Aufsatz von Alfred Heuß, „Mozart als Kritiker", „Die Musik", 4. Jahrgang, 1. Heft. Heuß zieht gegen die durch Richard Wagner namentlich verbreitete Vorstellung vom völlig naiv schaffenden Mozart zu Felde. Bei unserem Meister spielte der Kunstverstand hervorragende Rolle, wie Heuß treffend in zahlreichen Briefstellen belegt. Zitate aus Mozarts Briefen finden sich vor allem in dem „Mozart-Brevier" von Friedrich Kerst, Berlin, Schuster & Löffler, 1905. Ein kleines reizvolles Büchlein ähnlichen Inhalts ist Wolfgang Thomas, „Mozart-Schatzkästlein das Schöne im Sinne Mozarts", 1912, München, Wunderhorn-Verlag. Mozarts Art zu arbeiten, sein ernstes, vollbewußtes Schaffen, sein religiöses Leben, Aeußerungen über zeitgenössische Tonkünstler werden durch Zitate aus Briefen geschildert. Der zweite Abschnitt handelt über Mozarts Melodie, Rhythmus, Harmonie, Instrumentierung, Themenbildung, Ton- und Taktart, Tempo, Form und Inhalt in ihrer Uebereinstimmung und Charakterbezeichnung. Es ist ein mit feinem musikalischem Empfinden geschriebenes Werk. Für eine Neuauflage möchte der Verfasser die Verwechslung des Theoretikers Padre Martini mit Vinzenz Martin, dem Opernkomponisten, beseitigen und auf das zweiaktige Original des Figaro, statt der jetzigen vierteiligen Bühnenbearbeitung zurückgreifen. Eine ältere Festrede zur Säkularfeier des Don Juan 1887, von Guido Adler zu Prag gehalten, wurde erst im Mozart-Heft 1905/06 der „Deutschen Arbeit" veröffentlicht. Sie ist ein klassisches Beispiel dafür, wie in gedrängtester Kürze ein Ueberblick über Mozarts Arbeiten gehalten werden kann. Das gleiche gilt von der am 27. Januar 1906 in der kgl. Akademie der Künste zu Berlin gehaltenen Festrede von Karl Krebs: „Mozart", Berlin 1906, Mittler & Sohn. In beiden Vorträgen überwiegt das ästhetische Moment, jedoch im Anschluß an durch Urkunden und Werke geführte Beweise. Auf eine zu wenig

beachtete Seite in Mozarts Kunst weist Alfred Heuß hin: „Das dämonische Element in Mozarts Werken", Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, 7. Jahrgang, 1905/06, 5. Heft. Nicht immer wird unser heutiger Vortrag Mozart gerade in dieser Hinsicht gerecht. Nichts ist lehrreicher, als in den Mollsätzen Vergleiche Beethovens mit Mozart anzustellen, zumal dieser mit Vorliebe Mozartsche Themen in seine Werke herübernahm und verarbeitete. Daß gerade auf Beethoven das Dämonische bei Mozart so stark wirkte, ist ein Beweis dafür, daß unser heutiges ausschließliches Schönheitssuchen bei Mozart den wahren Charakter des Meisters oft verkennt. Professor Otto Schmids Schrift „Das geistige Band in Mozarts Schaffen", „Musikalisches Magazin", 14. Heft, 1906, zeichnet Mozarts Erziehung und das Werden der Charakterzeichnung in den dramatischen Werken, ferner das religiöse Empfinden in Zauberflöte und Requiem; letzterer Abschnitt drückt mehr die persönliche Ansicht des Verfassers aus, als den Tatbestand, daß Mozart auch hierin ganz Kind seiner Zeit war. In der gleichen Sammlung erschien als Heft 48, 1912 v. Wilibald Nagel der Aufsatz, „Mozart und die Gegenwart". Soll Mozart wieder in uns lebendig werden, so müssen wir uns in seine Zeit hineindenken; aus ihrem Verständnisse heraus kann Mozarts Kunst voll genossen werden. Dieser Grundgedanke bildet nicht nur die Richtlinie für das Verständnis Mozarts, sondern ihm muß derjenige folgen, welcher die Vergangenheit und ihre Taten richtig bewerten will. Wagnersche Gedanken, die zwar nicht immer der historischen Wirklichkeit entsprechen, aber in ihrer reinen Begeisterung und stets mit neuer Liebe für Mozart entflammen werden, bringt das „Festpräludium" v. Franz Morold, „Musica Divina" 1914, Sonderheft Salzburg. Es ist eine fast poetische Apologie Mozarts. Hermann Cohens Buch „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten", hervorgegangen aus einem Festartikel der „Frankfurter Zeitung" zu des Meisters 150. Geburtstage, war gleichfalls als Beitrag zu der 1914 geplanten Mozart-Feier gedacht, kam aber als solcher wie diese nicht zustande. Der Krieg aber hatte nur das Erscheinen des Werkes verzögert. Von Mozarts dramatischen Meisterwerken ausgehend stellt diese psychologisch-ästhetische Studie zunächst allgemeine Erörterungen über die Oper an, so vor allem über das Verhältnis dieser Kunstform zur Dichtung und zum Drama, über ihren Inhalt, über ihre Wirkung in psychologischer Hinsicht. Dem allgemeinen Teile schließt sich die Untersuchung von Mozarts Meisteropern nach psychologisch-ästhetischen Richtlinien an. Vor allem ist es Mozart als Sänger der Liebe, auch im weiteren Sinne des Eros, der uns nahegebracht wird. Die Wirkung des Kontrasts, das Wesen des Komischen, die synthetische Aufgabe des Zuschauers, endlich die sittliche Grundidee werden aus den einzelnen Werken in durchweg eigenartig neuer Weise herausgelöst. Da der Verfasser den dramatischen Inhalt zunächst betont, entgeht er nicht der Gefahr, am Texte zu haften, so daß man fast den Eindruck gewinnen möchte, Mozart sei Dichterkomponist wie Wagner, Cornelius und Pfitzner gewesen, oder er hätte mindestens wie Gluck und Weber mit seinen Librettisten gearbeitet. Das war aber nicht in dem Maße der Fall; nur für die Entführung läßt sich der Nachweis eines Eingriffes erbringen. Mozart war noch allzu sehr der Opernkomponist des 18. Jahrhunderts seinen Textdichtern gegenüber. Seine psychologische Arbeit erstreckt sich nach einer ganz anderen Richtung, sie ist eine musikalische. Die oft unbedeutenden, ja nahezu gemeinen Worte gewinnen durch Mozarts Töne einen ganz andern vertieften Charakter, sei es durch die Schönheit und Wärme der Melodie, durch die motivisch schildernde Untermalung der Begleitung oder durch den unerschöpflichen Farbenreichtum seines Orchesters. Nur hinsichtlich des Figaro hat Verfasser dies Gebiet gestreift, wieviel mehr hätte sich da gelegentlich des Don Juan sowie der Zauberflöte sagen lassen. Trotz dieses Mangels enthält das Werk eine Reihe grundlegender Gedanken von bleibendem Werte. Zum Schlusse als Satyrspiel nach dem Ernste der Wanderung durch die neuere Mozart-Literatur sei ein Blick gestattet auf Paul Zschorlichs „Mozart-Heuchelei, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts", Leipzig, Friedrich Rotbarth, 1906. Ein Buch voll Subjektivismus, das Mozart für abgetan hält, eine Schrift voll Verneinung feststehender Tatsachen.

Zweck vorstehenden Aufsatzes war es, die Erscheinungen in der neueren Mozart-Literatur in der Zeit von etwa 1900 bis heute zu prüfen und dem Leser Richtlinien zu geben, welche Werke das Verständnis von Mozarts Persönlichkeit und Schaffen fördern. Zu diesem Ziele führte einerseits, wie wir sahen, die quellenmäßig durchgeführte historische Arbeit für die Biographie, andererseits die musikwissenschaftlich-analysierende und vergleichende Methode. Nur die Werke, welche beide Richtungen in sich bergen, genügen der Aufgabe. Vieles hat die Mozart-Forschung der Welt seit Jahren beschert, aber vieles bleibt noch zu erwarten. Vor allem die Zusammenfassung aller Ergebnisse. Wyzewa und Saint-Foix haben besonders nach der musikalischen Seite hin den Anfang gemacht; aber auch hier fehlt uns noch das spätere Schaffen Mozarts; vor allem ist das Gebiet der Oper und des musikalischen Dramas eine Aufgabe, die mit Kretzschmars Fundamentalaufsatz erst gestellt wurde. Vieles bleibt auch übrig darüber zu sagen: Wie hat Mozart auf die späteren gewirkt, was haben sie durch ihn empfangen? Endlich liegt die Lebensgeschichte noch immer nicht lückenlos vor uns. Erst jetzt wurde uns das ganze Briefmaterial durch Schiedermair gegeben. Auch die Zusammenhänge mit Welt- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, wie sie Wyzewa und Scheurleer für die Jugendjahre boten, harren der Enthüllung; Mozarts Stellung in der kirchlichen, wie der dramatischen Musik kann nur von diesem Ausgangspunkte aus richtig bewertet werden. Was uns ferner fehlt, ist eine kleine volkstümliche deutsche Mozart-Biographie, historisch einwandfrei den äußeren Lebensweg des Meisters schildernd, musikwissenschaftlich, aber auch die wichtigsten Werke analysierend und in das große Ganze der Kunst einstellend. Curzon hat diesen Weg in französischer Sprache eingeschlagen. Die Wahrheit aber wollen wir auch für das Volk über Mozart: keinen sentimentalen überidealistischen Lebensroman, keine musikalische Schilderung mehr, die ihn, den Klassiker, einsamstehend loslöst von der Umgebung. Auch der Musikliebhaber muß wissen, daß die alles überragenden Meister gelernt haben an anderen, daß sie sich vor dem Können anderer bescheiden neigten. Die jetzige Generation könnte daraus eine Lehre nicht nur für die Musik, sondern auch fürs Leben ziehen.

Mozart in der Opernentwicklung.

Eine stilistische Studie über sein Werk.

Von Kapellmeister Dr. L. Jansen (Straßburg i. E.).

Wollte man über Opernentwicklung vor der Zeit Mozarts, oder sagen wir ganz gewissenhaft vor J. A. Hiller, eine Geschichte schreiben, so würde man bis zu Hiller-Mozart kaum einem einigermaßen deutschen Opernwerk begegnen, aus einem sehr einfachen Grunde: es gab nämlich bis zu Hiller-Mozart hinauf keines. Nach Wagner hat man sich daran gewöhnt, die deutschen Musiker als für die Idee des Musikdramas besonders geeignet anzusehen, geblendet durch das Licht der genialen Einzelerscheinung Wagners. Ob der Deutsche zum Musikdramatiker vorausbestimmt sei, scheint mindestens zweifelhaft, wie uns eine zweihundertjährige Entwicklung, von etwa 1600 bis 1800, zeigt. Die Größe und Bedeutung der deutschen Musik lag und liegt, wie ebenfalls die Entwicklung beweist, auf einem ganz anderen Gebiet, auf dem Gebiet der instrumentalen Musik. Mit dieser, mit der instrumentalen Musik, haben auch die Deutschen, mittelbar sozusagen, einen großen Einfluß auf die Opernentwicklung gehabt, schon von Bach ab. Von einer Eignung a priori für das Musikdrama kann man aber nicht bestimmt sprechen. Denn wäre diese vorhanden ge-

wesen, so hätte Deutschland, ebenso wie Italien und Frankreich, sicher schon im 17. Jahrhundert etwas Originales in dieser Art schaffen müssen — das kann man behaupten, selbst wenn man in Betracht zieht, daß Deutschland kulturell durch schwere Schläge sehr geschwächt war —; dies ist aber durchaus nicht der Fall. Das Musikdrama, die Oper beruht auf einer romanischen „Erfindung", die Romanen haben in der Entwicklung zwei Jahrhunderte lang die Führung behalten und Deutschland war bis zu Gluck und Mozart sklavisch von ihnen abhängig. Die drei ganz großen Deutschen: Gluck, Mozart und Wagner, haben nun zwar mit Riesenschritten eingeholt, was Deutschland in zwei Jahrhunderten versäumt hatte, und verstanden es in ausgezeichneter Weise, das vorgefundene Wertvolle herauszugreifen und gewissermaßen zu einer deutschen Oper weiter auszubauen. Doch war und blieb die „deutsche Oper", eben das, was wir der Einfachheit wegen auch hier im weiteren Verlauf nicht ganz berechtigt „deutsche Oper" nennen, eigentlich stets ein Stilgemisch. Einen einheitlichen „deutschen Opernstil" können wir nicht erkennen, nirgends.

„Aber Mozart?" höre ich zwar schüchtern-erstaunt, doch immerhin vernehmlich fragen. Auch Mozart hat keine „deutsche Oper" geschaffen, auch er ist nicht der „deutsche Opernkomponist", als der er vielfach, etwas oberflächlicherweise, angesehen wird. Der ist er nicht, oder besser: nicht nur das ist er, sondern er ist der Opernkomponist schlechthin, der Meister in allen Stilgattungen der Oper. Ihn in verständlichem Nationalstolz als nur-deutsch anzusehen, hieße ihm, seiner ewigen allumfassenden Größe, gewaltiges Unrecht tun. Er gehört der Welt, er faßt in seinem Schaffen die gesamte Opernentwicklung bis zu seiner Zeit zusammen, durchtränkt sie mit seinem Geiste und drückt der ganzen späteren Operngeschichte sein Zeichen auf.

Wie ein ungeheurer erratischer Block stellt sich uns Mozarts wuchtige Erscheinung entgegen auf allen Wegen der Opernentwicklung. Wir können nicht an ihm vorbei. Alle Wege sind durch ihn versperrt, und erst jenseits führen sie wieder weiter, aber nun nicht mehr parallel, reinlich geschieden nebeneinander herlaufend wie vorher, sondern in vielerlei krausen Verschlingungen, und dieses Labyrinth lichtet sich seit Mozart nicht mehr bis zum heutigen Tage.

Wenn ich behaupte, Mozart versperrt um 1790 sämtliche Wege der Opernentwicklung, so muß ich das beweisen. Dieser Beweis fällt nicht schwer. Um Mozarts Zeit scheint die Opernentwicklung zeitweise stillzustehen, die ganze Welt lauscht atemlos dem, was dieser einzigartige Genius zu sagen hat. Diesen Eindruck haben wir natürlich erst jetzt, nach 120 Jahren, nachdem wir die nachmozartische Entwicklung bereits verfolgen konnten. Ganz eigentlich still stand freilich zu Mozarts eigener Zeit die Opernentwicklung nicht; aus allen möglichen Gebieten bringt sie uns ihre Erzeugnisse herbei, Erzeugnisse jedoch, die entwicklungsgeschichtlich völlig bedeutungslos sind im Vergleich zu dem, was Mozart leistete.

Das Wunderbare ist, daß, wenn Mozart auch in allen Stilgattungen sich betätigte, er doch immer Mozart blieb, der tief empfindende deutsche Musiker, und daß seine Persönlichkeit kraftvoller war als die in zwei Jahrhunderten gefestigte Form der verschiedenen Operngattungen, so daß es viel schwerer fällt, in seinen Opern die einzelnen Schemata zu erkennen, als seine charakteristische musikalische Empfindungswelt, daß also die doch gewiß streng ausgeprägte Form völlig verschwindet unter dem von Reichtum überquellenden Inhalt.

Dem Laien, von Mozarts überragender musikalischer Persönlichkeit verwirrt, fällt es schwer, in Mozarts Werk den Stil, das Schema der verschiedenen Operngattungen zu erkennen. Dem einigermaßen stilistisch geschärften Auge wird es leichter und es sieht gar bald, daß Mozarts Werk tatsächlich alles zusammenfaßt, was bisher auf den verschiedenen Wegen der Opernentwicklung herangebracht worden war. Jeder Stil erhält durch ihn mindestens seine Krönung, wenn nicht seinen Abschluß.

Schlagen wir die Wege in logisch-chronologischer Reihenfolge ein. Da ist zuerst die italienische Oper, das italienische Musikdrama, das „dramma per musica", wie es von der Camerata über Monteverdi, Cesti und Scarlatti zur opera seria führte, die wir in der Zeit Mozarts vollkommen verlottert, verwahrlost, veräußerlicht und verdorben vorfinden, von einer musikalisch-dramatischen Wertlosigkeit — schon seit Jahrzehnten —, die uns geradezu erschrecken muß. Mozart nahm sich zuerst dieser völlig verkommenen Stilgattung an und schrieb in ihr und für sie seinen stilistisch völlig reinen „Idomeneo". Dieses Werk zeigt äußerlich ziemlich genau die Form der Opera seria; doch hat das verödete Schema durch Mozart im „Idomeneo" inhaltlich und formell ungeheure Bereicherung erfahren; inhaltlich vor allem durch das überall vorzufindende tiefe musikalische Gefühl, das weit die formellen Aeußerlichkeiten, wie Koloraturen und Aehnliches, aufwiegt; und dann formell durch die häufige Anwendung der bei Mozart stets so überaus wertvollen Ensembleform. Auch die musikalische Charakteristik hat Mozart der in dieser Hinsicht gänzlich verarmten Opera seria wieder zugebracht, wie uns vor allem die Partie der rachesüchtigen Elettra beweist, einer Ahnfrau der Weberschen Eglantine („Euryanthe") und der Wagnerschen Ortrud. Wenn überhaupt, so zeigt sich der Einfluß Glucks bei Mozart vorwiegend hier im „Idomeneo", in den Chören, die ebenfalls aus der Opera seria nahezu verschwunden waren und die Mozart wieder zu einem wesentlichen, sogar dramatischen Element der Oper machte. In der Stilgattung der Opera seria gehalten ist auch Mozarts spätes italienisches Werk, „la clemenza di Tito" („Titus"). Man könnte sich sehr gut vorstellen, daß durch Mozarts Einfluß die Opera seria wieder entwicklungsgeschichtliche Bedeutung erlangt hätte.

Am klarsten ist bei Mozart der opera-buffa-Stil. In ihm, natürlich immer ihn mit seinem deutschen Musikempfinden durchdringend, schrieb er seinen „Figaro", dem wir aber auch noch auf einem anderen Wege begegnen werden; die heiteren Partien des „Don Giovanni"; vor allem „Così fan tutte", ist vielleicht dem Stil nach am ehesten als reine Opera buffa anzusprechen, weicht aber doch von jeder Schablone weit ab durch das überall sich vorfindende Gefühlsmoment, das in der eigentlichen Opera buffa nichts zu suchen hatte. Opera-buffa-Figur in ihrer Reinkultur — und Mozart schien damit zeigen zu wollen, daß er auch so etwas könne — ist unter allen Mozartschen Gestalten nur Despina. Das ganze musikalische Kolorit aber, das über „Così fan tutte" liegt, ist nichts romanisch-intellektuell-Komisches, sondern eine deutsche gefühlsmäßige Ironie, die, weil sie so sehr selten in der Opernentwicklung anzutreffen ist — bis dahin überhaupt nur in Cestis „Pomo d'oro", später in Lortzings „Wildschütz" und stellenweise bei Offenbach —, uns besonders am Herzen liegen sollte; dieses lächelnde Verstehen und Verzeihen der menschlichen Schwächen, wie wir es vor allem in der musikalischen Anlage des Don Alfonso vorfinden, ist etwas durchaus Eigenartiges, und die ganze Musik ist durchtränkt davon, so sehr, daß uns sämtliche Mitwirkende menschlich nahe kommen, obwohl sie durchaus nicht ethisch handeln; uns teilt sich eben das Fluidum der lächelnd verstehenden, verzeihenden Nächstenliebe Mozarts mit, die mit gutmütig ironischer Gebärde auf die ganze Menschheit deutet und sagt: „Così fan tutte" — besser vielleicht noch „Così fan tutti", „so machens Alle!" Der herzenswarmen musikalischen Ironie Mozarts auf allen Pfaden nachzuspüren, würde zu weit führen, denn wir begegnen ihr auf Schritt und Tritt. Die ganze Musik ist getränkt damit. Ein Beispiel nur möchte ich anführen, einen der genialsten Einfälle, die Mozart überhaupt gehabt hat: das Abschiedsquintett (F dur) im ersten Akt. Die Lage ist sehr verzwickt: die beiden Liebhaber müssen Abschiedsschmerz heucheln, der eingegangenen Wette wegen; die beiden Mädchen ahnen nichts davon, daß sie die Opfer einer nicht sehr moralischen Täuschung sind, sie handeln und empfinden also ganz im Ernst; als dritte Gruppe finden wir Don Alfonso vor, der alles erfaßt, wie es ist, der gewissermaßen also dem Zuschauer vor der Bühne gleichzusetzen ist, und der uns zeigt, was Mozart auch vom Zuschauer erwartet: helles, warmes Vergnügen über das gute Spiel der Liebhaber und den ganz eigentlich un-

begründeten, etwas überhitzten Schmerz der beiden Damen. Diese drei ganz verschiedenartigen Elemente sind musikalisch streng auseinandergehalten und doch, wie es eben nur ein Genie vermag, vollständig ineinander verwoben. Will ich die drei Elemente klar vor Augen führen, so muß ich drei Beispiele geben: das erste[1] zeigt uns den Schmerz der Damen, einen nahezu kindlichen Schmerz, der in den schluchzend hervorgestammelten Anfangsworten zum Ausdruck kommt. Köstliche Ironie und warmer Humor liegt darin, daß eine Schwester die andere gar nicht ausreden läßt, sie zu überbieten sucht dadurch, daß sie von ihrem Bräutigam nicht einmalige, sondern zweimalige tägliche Nachricht fordert, gewissermaßen um zu zeigen, daß *ihr* Schmerz, *ihre* Liebe den Gefühlen der Schwester doch noch überlegen sei. Alles ist so gestaltet, daß man nicht an völligen Ernst glauben kann und deshalb durchaus nicht irgendwie auch nur annähernd erschüttert wird. Das zweite Moment ist der gut gespielte Abschiedsschmerz der Liebhaber, wie er in den übertriebenen Rufen „Addio" zum Ausdruck kommt[2]; das dritte Don Alfonsos beinahe hilfeflehender, lachender Ausruf: „Jo crepo se non rido" („ich berste noch vor Lachen")[3], in den der Zuschauer nur miteinstimmen kann. Ein musikalisches Meisterstück ist auch vor allem, wie *sämtliche* gefühlsmäßig beteiligten Mitwirkenden, die beiden Liebespaare also, unwillkürlich sich in echtes warmes Empfinden hineinsteigern, das völlig zum Durchbruch kommt in der hinreißenden Cantilene[4]. Man möge mich nicht der Blasphemie zeihen, wenn ich in einer klassischen Operette die einzige Nummer wiederfinde, die dieser, wenn auch etwas leichter gestaltet, in ihrem Wesentlichen verglichen werden kann; ich denke an das große Ensemble im ersten Finale von Suppés „Boccaccio", das in derselben Tonart steht, das, hier verblüfft stammelnd, beginnt mit den Worten: „Er ist ein Prinz, sonst gar nichts mehr"[5] und in dem sich ganz allmählich die Stimmen gegenseitig zu ähnlichem musikalischen Fluß antreiben, wie er in seinem Höhepunkt erscheint dort in der Mozartschen und hier in der Suppéschen Cantilene[6]. Die Orchesterbehandlung in beiden verglichenen Nummern ist auch völlig ähnlich. Hier wie dort eine Untermalung durch gestoßene, meist 16tel Akkorde, eine Untermalung, die genial erfunden ist, die völlig neutral aufgefaßt werden kann, und trotzdem jedes einzelne der drei bei Mozart angeführten Elemente unterstreicht: das Schluchzen der Mädchen; das innere frohe Lachen der Liebhaber über die Treue, die ihnen ihre Bräute beweisen, zugleich mit dem gemachten abschiedsschmerzlichen Zittern ihrer Stimmen; und endlich das verhaltene Lachen des Alfonso. Es kostet Ueberwindung, an vielen anderen musikalischen Kostbarkeiten in „Così fan tutte", die auch das ironische Element enthalten, vorbeizugehen. Ganz sonderbar muß uns erscheinen, daß dies bei Cesti angedeutete, bei Mozart voll zum Ausdruck gekommene Moment, die gutmütige musikalische Ironie, in der Opernentwicklung so selten ausgebeutet wurde. Nur ein einziges Werk wäre noch zu nennen, der „Wildschütz" von Lortzing, in dem die Ironie breiteren Raum beansprucht, die verstehende Ironie, die grundverschieden ist von der Parodie, ebenso grundverschieden wie Gefühl von Intellekt.

Dieser entwicklungsgeschichtlichen Erscheinung zuliebe habe ich mich bei Mozarts Opera buffa „Così fan tutte" unverhältnismäßig aufgehalten und beeile mich nun, wieder in die eigentliche Untersuchung einzulenken, die sich damit beschäftigte, Mozarts Werk nach Stilarten zu kategorisieren. Da kämen wir nun der Reihenfolge nach zur französischen Musiktragödie, der „tragédie en musique". Auf dem Gebiete der französischen Musiktragödie Lullischer und Rameauscher Art hat sich Mozart nicht eigentlich betätigt; doch wird uns klar, daß er auch in diesem Stil teilweise geschrieben hat, wenn wir bedenken, daß die französische Musiktragödie in Gluck ihren Abschluß erreicht und daß Glucks eigener Stil auf Mozart abgefärbt hat. Die Einwirkung Glucks, also gewissermaßen den Stil der französischen Musiktragödie, sehen wir bei Mozart in der schon erwähnten machtvollen Chortechnik („Idomeneo" und „Tito") und vor allem in den ernsten Partien — musikdramatisch im wahrsten Sinne des Wortes — des „Don Giovanni". Man vergleiche nur einmal die Friedhofsszene im „Don Giovanni" und das Orakel in Glucks „Alceste". Also auch der Weg, der von der französischen ernsten Oper herkommt, führt an Mozart nicht vorbei, sondern über ihn hinüber.

Aehnlich steht es mit Mozarts Schaffen auf dem Gebiet der Opéra comique. Eine Opéra comique in musikalisch-stilistischem Sinne hat er nicht geschrieben, doch lag ihm ein typischer Opéra-comique-Text, der „Figaro" des Beaumarchais, zur Vertonung vor, ein Text, den er nun zwar eigentlich im Stile der Opera buffa in Musik gesetzt hat, der aber mit seinem französischen Esprit so auf Mozarts Diktion abfärbte, daß wir ruhig sagen können, die ganze musikalische Erfindung des „Figaro" habe mindestens einige Tropfen französischen Blutes in sich. Ganz übergehen kann man daher das universalische Genie Mozarts auch auf dem Weg nicht, den die Opéra comique zurücklegte. — Völlig Stilreines hat Mozart wieder geleistet in der 5. Gattung, im deutschen Singspiel; Mozarts Werke in dieser Hinsicht, der Form und auch wesentlich dem Inhalt nach typisches deutsches Singspiel, sind die „Entführung", der „Schauspieldirektor" und die „Zauberflöte". Daß der Inhalt außerordentlich vertieft und bereichert wurde durch Hinzufügen aller möglichen musikalischen Elemente, ist bei Mozart selbstverständlich.

So sehen wir also, daß tatsächlich Mozart alles zusammenfaßt an Schema, was es bis jetzt einzeln gegeben hatte, daß er alles mit seinem Geiste tränkt, so sehr, daß die späteren Werke sämtlicher Stilrichtungen unverkennbar mindestens in *etwas* Mozarts Stempel tragen. Mozarts entwicklungsgeschichtliche Bedeutung hier voll zu würdigen, kann mir nicht in den Sinn kommen. Das ist ein Lebenswerk und wurde von anderen, vor allem von Jahn, in mustergültiger Weise schon getan. Ich greife nur ganz knapp einiges heraus. So wies ich bereits auf das ironische Moment hin. Vor allem von Bedeutung waren für die spätere Opernentwicklung aber doch die Fortschritte, die Mozarts Musik aufweist in harmonischer und in orchestertechnischer Beziehung. Daß die Franzosen sich Mozarts Wesen verwandt fühlten, daß also meine Behauptung, in der „Figaro"-Musik stecke doch viel Französisches, nicht absurd ist, zeigt die Tatsache, daß gerade die Franzosen — und zwar auf dem Gebiete, auf dem sie das Beste leisteten, in der opéra comique —, gelehrige Schüler Mozarts wurden, vor allem in harmonischer Beziehung. Das, was einen großen Teil des musikalischen Wertes der nachmozartischen Opéra comique ausmacht, die eigenartige, prickelnde Harmonie, ist durch Mozart der Opéra comique eingefügt worden. Mozarts Orchesterbehandlung diente auf allen Gebieten zum Vorbild. In der Instrumentaltechnik hatte nun Mozart bestimmt sehr viel von den in dieser Beziehung überragend begabten deutschen Komponisten Händel und besonders Bach gelernt. Ueber Mozart drang also ein durchaus wertvolles deutsches Element in die Opernentwicklung ein, der instrumentale Fortschritt; in die Opernentwicklung, die bis jetzt so außerordentlich, erstaunlich wenig deutschen Beitrag zeigte! Wir sehen also, daß letzten Endes *Mozart* es war, der *Deutschland*, dem deutschen Komponisten *Einlaß* verschaffte in das Wunderreich der Oper, das ihm bis zu Mozart — Gluck ist nicht als rein deutsch aufzufassen und nimmt eine Sonderstellung ein — fast völlig verschlossen geblieben war. Mit *Mozart* tritt die *deutsche Musik* nicht nur in die Oper ein, sie gewinnt sogar im Geleite des großen Genius die *Führung*, und ewig muß die deutsche Musikwelt deshalb Mozart dankbar sein, weil er ihr Möglichkeiten aufschloß, die sie erst befähigten, zu zeigen, daß auch sie Großes leisten konnte auf musikdramatischem Gebiet.

[1] Beisp. 1. **Così fan tutte** Akt 1 Nr. 19, Quintett Takt 1 ff.
[2] Beisp. 2. Ebenda Takt 11 ff.
[3] Beisp. 3. Ebenda Takt 23 ff.
[4] Beisp. 4. Ebenda Takt 15 ff.
[5] Beisp. 5. Suppés Boccaccio 1. Akt Nr. 8 Finale, Andante **F dur** 3/4. Klavier-Ausz. S. 88, Takt 9 ff.
[6] Beisp. 6. Ebenda Takt 22 ff.

Richard Trunk.

Von Richard Würz (München).

Man darf Richard Trunk den Münchener Tonsetzern beizählen. In jungen Jahren ist er nach der Isarstadt gewandert und in ihr ist er auch zu einem vortrefflichen Künstler herangereift. Unter die Vertreter der sogenannten Münchener Schule, worunter man jene schaffenden Musiker zu begreifen hat, auf die Männer wie Ludwig Thuille und Max Schillings bildend gewirkt haben, läßt er sich ebensowenig einreihen wie etwa der ältere Wilhelm Mauke, der wie Trunk die Regeln des Kontrapunkts und der Komposition von Joseph Rheinberger an der Münchner Akademie empfangen hat. Die Stärke von Trunks musikalischer Begabung liegt auf dem Gebiete der Lyrik. Sein äußerer Lebensgang wie der Verlauf seines künstlerischen Werdens und Wirkens galt in der Hauptsache einer intensiven Pflege des Gesanges.



Richard Trunk.

Richard Trunk wurde am 10. Februar 1879 zu Tauberbischofsheim in Baden geboren, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und ging, nachdem er anfangs die Musik als Privatstudium betrieben hatte, 1894 auf das Hoch'sche Konservatorium zu Frankfurt a. M., mit dem Entschlusse, sich ganz der Kunst zu widmen. Er setzte von 1896 bis 1899 seine Studien in Kontrapunkt, Komposition, Klavier und Gesang an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München fort, die er mit Auszeichnung durchlief. — Teils dem Drange, teils der Not gehorchend, betätigte sich Trunk zunächst als Dirigent kleiner Gesangvereine, später als Klavierbegleiter, als Lehrer für Chorgesang an einem K. Gymnasium und als Musikreferent einer Münchner Tageszeitung. Sehr nützlich war für den jungen Musiker seine mehrjährige Tätigkeit als Repetitor bei Eugen Gura und in dessen Gesangsschule. Das nur zu leicht einer künstlerischen Versandung und Versumpfung ausgesetzte Wirken als Chormeister bescheidener Gesangvereine bedeutete im Verein mit der späteren Direktion großer Vokal- und Instrumentalkörper für Trunk den Gewinn einer genauen Kenntnis der Literatur, einer nicht geringen Erfahrung und Routine im Dirigieren und eine gründliche Beobachtung dessen, was der Singstimme frommt. 1907 ernannte ihn die Bürgersängerzunft, einer der bedeutendsten Männergesangvereine Münchens, zu ihrem Dirigenten. Seine Verdienste ehrte sie durch Verleihung der Meistersinger-Würde. Fast gleichzeitig erhielt Trunk die Leitung des großen Münchener Volkschores Union, den er zu verheißungsvoller Entwicklung gebracht hat. 1912 folgte Trunk einem Rufe nach New York, wo er unter mehr als hundert Bewerbern einstimmig zum Dirigenten des weitbekannten „Arion" gewählt wurde. Dort war er bis Kriegsausbruch als Chor- und Orchesterleiter, auch als Dirigent des Arion in Newark (New Jersey), sehr erfolgreich tätig. —

Als Komponist ist Trunk vornehmlich durch seine zahlreichen Lieder und Chorwerke bekannt geworden. Von Natur sonnig, schlicht, gemüt- und humorvoll, sind auch die Gaben seiner feinsinnigen und warmempfundenen Lyrik einem gesunden musikalischen Boden entsprossen. Die Meister des Liedes, insonderheit Franz Schubert und Hugo Wolf, hat er unablässig studiert; daneben hat er sich auch dem Einfluß Richard Straußens nicht ganz zu entziehen vermocht. Die übermäßige Grübelei so mancher stark literarisch angehauchter moderner Lyriker hat es ihm freilich ebensowenig angetan wie die musikalische Klangnebelwelt der Impressionisten. Trunk hält in seinen Liedern, von denen eine große Anzahl im Druck erschienen sind, trotz dem Streben nach charakteristischer, musikalischer Ausdeutung des jeweiligen poetischen Vorwurfes auf gesangliche und melodische Linie und auf verständnisvolle Behandlung der Singstimme. Viele moderne Komponisten haben diese Forderungen bekanntlich als Ueberflüssigkeiten in den Winkel gekehrt. — Wie die Lieder, so bekunden auch die Chorkompositionen Trunks ein sehr gediegenes technisches Können. — Der Art seiner Begabung würde es entsprechen, wenn er auch in der Gattung des edel Volkstümlichen noch mancherlei Schönes und Wertvolles spendete. — Auch dem Theater hat sich Trunk mit Erfolg zugewendet: seine dreiaktige Operette „Herzdame" (Text von Gustav Quedenfeldt) hat am Gärtnerplatztheater in München eine größere Anzahl von Aufführungen erreicht. Nicht ganz frei von Konzessionen an den tiefstehenden Geschmack des Operettenpublikums, ist dieses Werk im einzelnen musikalisch doch viel feiner und gehaltvoller als viele andere dieser Gattung und weckt den Wunsch: Trunk möge uns einmal ein gutes musikalisches Lustspiel oder eine komische Oper bescheren!

An einen Gefallenen.

Wenn ich dort bin
wo ein Hügel ist,
wo ein Kreuz steht
und eine Träne fließt,
wo ein Abschiedslied
bang im Wind verweht,

oder ein Gebet
fromm gen Himmel zieht —
Wo irgend fremdes Weh
mein eignes in sich schließt,
bin ich bei dir,
wo du auch immer bist.

Emma Zeuch.

Ostern im deutschen Lied.

Von Georg Hoerner (München).

Es hat seinen tiefen Grund, wenn unsere Vorfahren das Christentum tiefer und inniger erfaßt haben als andere Völker, denn an ihnen vor allem hat sich der Satz Augustins bestätigt, daß die christliche Religion keine neue Erfindung sei, sondern von Anfang an bestanden habe. Nicht nur äußerlich konnten die christlichen Hauptfeste, Weihnachten und Ostern, an schon bestehende Feiern anknüpfen; auch innerlich zeigten die religiösen Vorstellungen der germanischen Stämme, wie sie sich in den mannigfaltigen Festsitten ausprägen, eine seltsame Verwandtschaft mit der christlichen Gedankenwelt. Wir danken es den Boten des neuen Glaubens, daß sie nicht immer fanatisch das Alte mit Stumpf und Stiel ausgerottet haben, sondern als vorsichtige Gärtner es allmählich mit dem Neuen verwachsen ließen. Die jubelnde Freude über die Auferstehung des Herrn und das Erwachen der Natur, der Sieg des Heils und des Lichtes, die im Osterfeste so strahlende Gestalt gewonnen, findet nirgends einen herrlicheren Ausdruck als im deutschen Lied. Es ist gewiß bezeichnend, daß das älteste aller uns überhaupt bekannten geistlichen Volkslieder ein Ostergesang ist. Er wird im dreizehnten Jahrhundert als überall verbreitet erwähnt und kommt zu dieser Zeit schon in zahlreichen Osterspielen vor, wo am Schluß „die ganze Kirche mit schallender hoher Stimm' und unsäglicher Freude jubilieret".

Christ ist auferstanden
Von des Todes Banden
Des wollen wir alle froh sein
Gott will unser Trost sein,
Kyrie Eleyson!

Dieser kirchliche Gesang gefiel so sehr, daß er bis in das Zeitalter der Reformation mit kleinen Aenderungen und Erweiterungen immer wiederkehrt. Daneben macht sich die deutsche Freude an dem Kampfe des Höllenüberwinders, an dem Siege des heiligen Helden bemerkbar, der die Mächte der Finsternis niederwirft. Zum erstenmal wird der Grundton dieser deutschen Osterlieder in einem dem Dichter Spervogel zugeschriebenen Gesang des dreizehnten Jahrhunderts angeschlagen.

Christ sich zur Marter gab,
Er ließ sich legen in ein Grab.
Das tät er durch die Gottheit;
Damit löst' er die Christenheit
Von der heißen, heißen Hölle.
An dem österlichen Tage
Da erstand Christus aus dem Grabe:
König aller Kaiser,
Vater aller Waisen.
In die Hölle schien ein Licht:
Da kam er seinen Kindern zum Troste!

Triumph ist der Grundton einer großen Anzahl von Ostergesängen und es heißt in einem Gesang von Basilius Förtsch (gest. 1619).

„Heut' triumphieret Gottes Sohn, der von dem Tod erstanden schon, mit großer Pracht und Herrlichkeit. Deß' danken wir ihm in Ewigkeit. Hallelujah. Dem Teufel hat er seine Gewalt zerstört, verheert in aller Gestalt, wie pflegt zu tun ein starker Held, der seinen Feind gewaltig fällt."

Ganz eigenartig gefärbt sind die Osterlieder des frommen Berliner Sängers Paul Gerhardt (1607—76), mit ihren dringlichen Aufrufen an das Herz, mit ihrer lebendigen Ausmalung der Umwelt und ihrer kühnen Verachtung der Hölle, der Welt und des Todes. Eine andere Gruppe geistlicher Lieder gefällt sich in der liebevollen Schilderung des Ganges der drei Frauen zum Grabe und der Verkündigung des Engels. Hier liegen wohl unverkennbar Anklänge an geistliche Osterspiele vor, die ja in der alten Kirche ebenso beliebt waren wie z. B. die Weihnachtsspiele, die Passionsspiele und alle die andern geistlichen Spiele, die dem christlichen Volke, das ja recht wenig lesen und schreiben konnte, die Hauptheilswahrheiten in dramatischer Form näherbrachten. Begreiflicherweise wird in Liedern dieser Gattung dem deutschen Naturempfinden ein breiter Platz eingeräumt und oft finden wir in Kirchenliedern wahre Idyllen. Kennzeichnend für diese Gruppe ist das dem 15. Jahrhundert entstammende Lied:

Erstanden ist der heilge Christ,
Der aller Welt ein Tröster ist.
Es kamen drei Frauen zu dem Grab,
Sie wollten den Herrn salben.
Sie wollten ihm salben seinen Leib,
Zu dieser österlichen Zeit.
Da erschien ihnen der Engel im weißen Kleid:
Den ihr suchet, er ist nicht da,
Er ist erstanden aus dem Grab.
Wohl an dem heutigen Ostertag.
Gehet hin und sagt's den Jüngern frei,
Daß Jesus Christ erstanden sei.

Christus, den siegreichen Helden im Streit mit Tod und Teufel, besingen eine ganze Reihe geistlicher Liederdichter. Martin Luther vor allem mit seinem sprachgewaltigen „Christ lag in Todesbanden für unsere Sünd' gegeben"; ähnlich der Gesang der „Böhmischen Brüder": „Gelobt sei Gott im höchsten Thron samt seinem eingeborenen Sohn" usw. Nikolaus Heermann (gest. 1651): „Erschienen ist der herrlich Tag...", Justus Gesenius (1601—71) bringt das jetzt noch viel gesungene Kirchenlied: „O Tod, wo ist dein Stachel nun, wo ist dein Sieg, o Hölle...". Der Durchbruch eines gewaltigen persönlichen Empfindens, der in den Gedichten des Barocks erfolgte, gibt dem Osterlied des achtzehnten Jahrhunderts das Gepräge, doch macht sich in den Gesängen Klopstocks und Gellerts, die in die Gesangbücher Aufnahme fanden, wieder eine ruhigere, mehr ausgeglichene Stimmung bemerkbar. Feierlich getragen in Anbetung der Heilstaten versunken, ist Klopstocks geweihtes Gedicht „Am Osterfeste". Herders wundervolle „Osterkantate" ist das Selbstbekenntnis einer ganz eigenen Herzensfrömmigkeit. Gellert weiß in dem jauchzenden Liede „Erinnere Dich mein Geist erfreut des hohen Tags der Herrlichkeit! Halt im Gedächtnis Jesu Christ, der von dem Tod erstanden ist" den passenden Ausdruck für die Gefühle einer froh bewegten Christengemeinde zu finden. Wie ein richtiger „Stürmer und Dränger" Ostern feiert, zeigt Schubarts „Siegeslied am heiligen Osterfeste" (Schubart 1739—91).

Donnernd splittern sie entzwei,
Seines Grabes starke Riegel,
Und ein siegreiches Geschrei
Tönet laut von jedem Hügel;
Unsere Mutter Erde bebt
Von dem Jauchzen Jesus lebt!

Alte Schlange, krümme dich,
Mit zerquetschtem rotem Kamme;
Winde, vor dem Fersenstich,
Deine Kreise nur im Schlamme.
An des Helden Ferse klebt
Blut von dir! — Er lebt! Er lebt!

Das neunzehnte Jahrhundert brachte natürlich eine Reihe von Ostergesängen hervor, unter welchen das Kirchenlied des Romantikers Novalis hervorragt. Annette von Droste-Hülshoff begeht in ihrem „Geistlichen Jahr" mit Freudentränen die Erinnerung an dies Geheimnis voll unendlichen Heiles und tiefer Schmerzen; sogar der Klassizist Platen singt einen Osterhymnus. Von den modernen Dichtern wird besonders die Auferstehung der Natur im Osterlied besungen. Der klassische Ausdruck dieses Naturempfindens sind wohl die Worte Fausts bei seinem Osterspaziergang. Kirchengläubige und solche, die im Osterfest mehr das Erwachen der Natur feiern, können getrost die Dichterworte von Franz Evers unterschreiben:

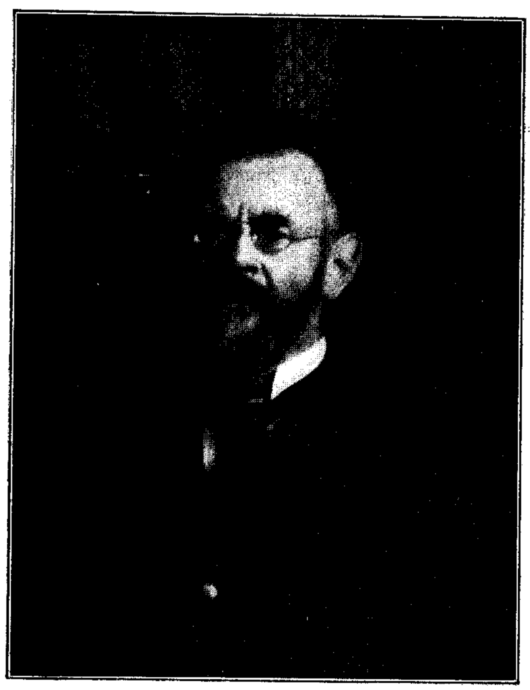
Ihr Grübler, die ihr fern verloren,
Traumwandelnd irrt auf trüber Bahn,
Wacht auf! die Welt ist neu geboren,
Hier ist ein Wunder, nehmt es an!

Paul Gerhardt.

Zu seinem 50. Geburtstage von Bruno Weigl (Brünn).

Paul Gerhardt, einer der feinsten und originellsten Vertreter des modernen Orgelvirtuosentums, hat seinen 50. Geburtstag gefeiert. Zusammenzufassen, was er bisher als reproduzierender Künstler an hohen positiven Werten vor sich gebracht hat, soll jenen vorbehalten bleiben, die der Orgeltechnik der Gegenwart näher stehen als ich. Ich will mich hier lediglich mit der Wertung Gerhardts auf dem Gebiete seiner selbstschöpferischen Tätigkeit befassen, einem Gebiete, auf dem dieser Künstler noch bis vor kurzem als ein Stiller, Bescheidener von dem lärmenden Wettbewerbe abseits gestanden ist.

Im Vordergrunde von Gerhardts Schaffen [1] stehen — wie nicht anders zu erwarten ist — die Orgelwerke, die, von Erstlings- und Gelegenheitsarbeiten abgesehen, diesen Künstler nicht nur als einen der hervorragendsten Kenner und Beherrscher der modernen Orgeltechnik zeigen, sondern auch bezüglich ihres Inhaltes einen sehr bedeutungsvollen Platz in der Gegenwartsliteratur für Orgel beanspruchen. — Den Op. 1 (3 Choralvorspiele) und Op. 3 (8 Charakterstücke) bin ich im Grunde genommen nie recht Freund geworden. Es sind mit viel, vielleicht allzuviel Kunst über Choralmelodien entworfene, dabei spielerisch anspruchslose kürzere Stücke, die sich wohl weniger für den Konzertvortrag als für den praktischen Organistendienst eignen. Die Neigung seine Musik mit seinem virtuosen kontrapunktischen Können zu durchsetzen, verläßt Gerhardt wohl auch in seinen späteren Werken nicht völlig, nur entäußert sich dort die Technik vor allem ihres Selbstzweckes und dient dann — ihrer Körperlichkeit entkleidet — unerklügelt und unerkünstelt dem Gesamtaufbau. — Für weit hochwertiger als die beiden Erstlingswerke halte ich den „Hochzeitszug", ein Trauungs-Festpräludium aus der „geistlichen Hochzeitsmusik" Op. 5, dessen polyphon gearbeiteten, stimmungssatten Mittelsatz ich zu den besten Eingebungen Gerhardts zähle. Op. 7, zwei leicht ausführbare Präludien, sind mir als wohl etwas akademisch gehaltene, dabei aber doch feinmelodische, klangschöne Stücke in Erinnerung. Von den drei Tonstücken Op. 9 ist besonders die von zarter Poesie erfüllte Improvisation hervorzuheben, eine von jenen Schöpfungen Gerhardts, die sich leicht erschließt und einen nachhaltenden Eindruck vermittelt. Die Fuge dieses Opus, der ein G. Schreckersches Thema zugrunde liegt, scheint hingegen einer früheren Schaffensperiode zu entstammen, eine Annahme, die um so mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn dieses Stück der gewaltig angelegten, nur um 2 Opuszahlen von ihr verschiedenen großen g moll-Fuge Op. 11 Nr. 2 gegenübergestellt wird. Hier hat sich Gerhardt zum ersten Male in einer rein kontrapunktischen Form über die Technik gestellt; es werden echte Stimmungen lebendig und ein Werk, in dem solche Stimmungen herrschen, hat wirklichen Wert. — Das Op. 12, 5 große Festvorspiele für Orgel, ist derzeit leider nur durch die in die Strieglersche Sammlung „Der moderne Organist" aufgenommene Fantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" im Druck vertreten, ein künstlerisches Erzeugnis voll Schwung und freischaffender, reicher Phantasie, das die bisher noch nicht durchgeführte Veröffentlichung seiner Schwesterstücke aufrichtig bedauern läßt. — Voll umrissen, mit deutlich erkennbarer Richtung und in den sich gesteckten künstlerischen Zielen völlig klar erkennbar steht Gerhardt aber erst in seinen 4 Choralvorspielen Op. 13 da. Hier ist er zum ersten Male von der unsere Zeit so mächtig durchschüttelnden Strömung, dem Impressionismus, berührt worden und schuf in Nr. 3 „O Ewigkeit, du Donnerwort" ein Meisterwerk eines Choralvorspieles, das schon in den ersten 7 Takten aufrichtige Bewunderung abzwingt und die hohen Erwartungen in seinem Verlaufe auch nicht in einem einzigen Takte trübt. Wenn auch nicht so großzügig und packend, so doch aus gleich feinem Holze gearbeitet stellen sich desgleichen die 3 anderen Choralvorspiele dar, von denen ich dem zweiten, „Hüter, ist die Nacht schier hin", vor den beiden übrigen den Vorzug gebe. — Auf der einmal betretenen Bahn schreitet nun Gerhardt Schritt für Schritt vorwärts. Wohl keine wesentlich neuen Ueberraschungen, dafür aber einen grundgediegenen Inhalt und Freude an schönmelodischen Linien bringt zunächst das Op. 14, 3 Orgelstücke, in dem ich die Kanzone als ein Produkt warmblütiger zum Herzen sprechender Melodik und feinziselierter kontrapunktischer Arbeit als wertvollste Gabe einschätze. Das an zweiter Stelle stehende „Totenlied" ist ein in eindringlichste tönende Sprache gekleidetes gleichnamiges Rückertsches Gedicht, das der Komponist dem Stücke als Motto voranstellt. Hier in seiner Ausdrucksweise an Lisztsche Art gemahnend, schwenkt Gerhardt in Nr. 3, dem „Intermezzo pastorale", zu der leichtflüssigen, zierlich beweglichen und melodisch pikanten Art der französischen Orgeltechnik Widor-Guilmantscher Faktur um und zaubert dem Hörer an der Hand eines reizenden koketten Themas ein zartes duftiges Bildchen vor Augen, das im Sinne der erschöpfenden Angaben des Komponisten registriert, stets eines starken Erfolges sicher sein kann. — Die höchsten künstlerischen Absichten hat Gerhardt in seiner dreisätzigen Fantasie „Ein feste Burg ist unser Gott" Op. 15 vereinigt, die das machtvollste und zugleich umfangreichste religiös-musikalische Bekenntnis dieses Künstlers vorstellt. Während die beiden ersten Sätze von der Orgel solo bestritten werden, zieht Gerhardt im Schlußsatze zum Unterstreichen der Eindringlichkeit seiner Tonsprache zur Orgel ein komplettes Blas- und Schlagorchester hinzu, wodurch die feierliche Aufmachung des Schlußsatzes in großartiger Weise unterstützt und gefördert wird. Auf Einzelheiten dieser eigenartigen, großangelegten Schöpfung einzugehen fehlt es hier an Raum; zusammenfassend kann aber gesagt werden, daß dieses Werk nicht nur zu den allerbemerkenswertesten künstlerischen Leistungen auf dem Gebiete der Orgelliteratur der letzten Jahre zählt, daß es vielmehr auch in orgeltechnischer Hinsicht (insbesondere was die Tremolobehandlung der Orgel betrifft) zu den interessantesten und lehrreichsten Schöpfungen der Jetztzeit zählt. Dieser Kunstleistung auf sakralem Gebiete hat Gerhardt eine ebensolche und in ihrer Art gleich hochwertige auf weltlichem Gebiete gegenübergestellt; die symphonische Dichtung „Totenfeier" Op. 16. Sie ist eine von tiefstem Ergriffensein diktierte, mit aller Kunst des modernen Kolorismus umrankte, äußerst breitspurige Schöpfung von gewaltiger Ausdruckskraft, das Hohe-Lied des Todes, des Schmerzes, der Verklärung. Architektonisch bemerkenswert ist an ihr besonders die erste große Steigerung zum Maestoso, die das schlichte, wehklagende



Paul Gerhardt.

[1] Von Gerhardts Werken sind Op. 1, 3, 13 bis inkl. 21 bei F. E. C. Leuckart, Op. 10 und 12 Nr. 5 bei O. Junne, Op. 2, 5 und 6 bei C. F. W. Siegel, Op. 9 und 11 bei A. Coppenrath, Op. 8 bei Rieter-Biedermann und Op. 4 und 7 bei H. Heuschkel erschienen.

Hauptthema zu übermächtiger Größe hinauftürmt. — Ein Heft mit 6, seinen Schülern gewidmeten Bagatellen Op. 17, aus deren Reihe in erster Linie die feingefügte fünfstimmige Invention Nr. 1 und die in entzückender Verträumtheit versonnene Idylle Nr. 5 als erstklassige Leistungen hervorzuheben sind, führt zu dem Requiem für Blasorchester, Harfe und Orgel, der letzten großen Schöpfung Gerhardts, in der die Orgel eine Hauptrolle spielt. Was ich an diesem Stücke besonders liebe, ist die abgeklärte Ruhe, von der dasselbe vom ersten Takte an durchsetzt ist, einer Ruhe, der auch die schönen dynamischen Höhepunkte keinen Abbruch tun. Würden nicht allzu häufige sequenzartige Episoden den inneren Aufbau hie und da etwas verzögern, stünde auch dieses Werk den Op. 15 und 16 würdig zur Seite.

Wenig bekannt ist Gerhardt bisher als Vokalkomponist geworden, trotzdem ihm gerade auf diesem Gebiete eine Reihe vorzüglicher Schöpfungen zu danken sind. An allererster Stelle möchte ich hier die Motette Op. 6 nennen, die trotz ihres schlichten melodischen und harmonischen Aufbaues von urgewaltiger, erschütternder Wirkung ist. Ihr zur Seite ist der überaus kunstvoll gearbeitete, stimmungssatte, in Wohllaut getauchte (in Op. 20 Nr. 3 auch als Orgellied bearbeitete) achtstimmige Chor „Ruhetal“ Op. 19 Nr. 2 zu stellen, der im Verein mit der reizenden Festmotette „Christfeier“ Op. 2 zu jenen Schöpfungen zählt, die noch in unseren großen Kunstzentren ihrer Auferstehung vor dem breiten Publikum gewärtig sind. Die sehr dankbar gesetzte „Hochzeitsmusik“ Op. 5 Nr. 2 und 3 verfolgt wohl in erster Linie praktische Zwecke. — Als Liedkomponist hat sich Gerhardt insbesondere im „Zwiegesang“ Op. 4 Nr. 2, einer kleinen aber wirklich köstlichen, liebreizenden musikalischen Eingebung, in den ausdrucksreichen geistlichen Gesängen Op. 8 sowie Op. 20 und in dem keuschen Weihnachtsliede Op. 21 als ein feiner Künstler erwiesen, dessen tondichterisches Wollen und Können stets in vollkommenem Einklang stehen.

Ich glaube, daß ich mit diesen wenigen Zeilen den eigentlichen Zweck meiner Arbeit erreicht habe: Gerhardt soll fortan von dem Laien und Fachgenossen nicht allein als einer der allerbedeutendsten Virtuosen auf seinem Instrumente eingeschätzt werden; er soll auch als Komponist hervorgeholt und ihm als solcher endlich jene Beachtung zuteil werden, die seiner reichen selbstschöpferischen Begabung entspricht. — Daß auch als Bearbeiter von Meisterwerken für Orgel Treffliches von ihm zu erwarten ist, beweisen in erster Linie seine hier einschlägigen Arbeiten für das Verlagshaus Rieter-Biedermann (Brahms: „Ein deutsches Requiem“ 1., 2. und 3. Teil), die als geradezu musterhafte Leistungen auf diesem Gebiete zu bezeichnen sind.

Musikbriefe

Halle a. S. Die Robert-Franz-Singakademie (Leitung: Prof. Alfred Rahlwes) trat mit schönem Gelingen für Händels ziemlich unbekanntes Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato“ ein, bearbeitet von Rob. Franz. Die in der Ueberschrift gekennzeichneten textlichen Gegensätze haben Händel Gelegenheit gegeben, eine Fülle sinniger Tonmalereien und launiger realistischer Motive anzubringen, die noch heute unser vollstes Entzücken finden. Sie entschädigen im Verein mit den rein musikalischen Werten aber kaum für das Fehlen einer fortlaufenden Handlung und für die ungeschickte Anlage des Textes. Der Chor war die starke Stütze der Aufführung, wohingegen das Orchester nicht sonderlich Eindruck machte. Von den Solisten ist Lotte Leonard, die Sängerin der Schwermut, an erster Stelle zu nennen. Eine Kammermusik des Wille-Quartetts brachte mit Fritz von Bose am Flügel in fein abgestimmtem Zusammenspiel die Klavierquartette von Brahms in A dur und Schumann in Es dur. Im vierten Symphoniekonzert des Stadttheaters spielte Conrad Ansorge die Sonate Appassionata von Beethoven und Liszts A dur-Konzert in lebensvoll-großzügiger Auffassung, während Kapellmeister von Pander sich mit anerkennenswertem Erfolge für Beethovens Eroika und Strauß' „Tod und Verklärung“ einsetzte. Das folgende Konzert brachte unter Oskar Brauns Leitung die Frühlings-Symphonie von J. Abert, dem ehemaligen Stuttgarter Hofkapellmeister. Es handelt sich in der Symphonie um ein klangvoll und mit reichem satztechnischem Können geschriebenes Werk, das auf die musikalische Romantik hindeutet. Zum Ruhme des Solisten Franz von Vecsey, der u. a. Brahms' Violinkonzert spielte, kann fast nichts Neues gesagt werden. Der junge Künstler wurde hier gefeiert wie selten jemand. Ausverkaufte Häuser fanden mit eigenen Veranstaltungen Ottilie Metzger und Theodor Lattermann, zu denen sich noch der glänzende Dresdener Tenor Adolf Lußmann gesellte sowie das hier, von früher her, ungemein beliebte Künstlerehepaar Alice von Boer-Fritz Gruselli, das gegenwärtig am Deutschen Landestheater zu Prag wirkt. Der Berliner Domchor (Leitung: Prof. Hugo Rüdel) kehrte auf seiner Rückreise von der Schweiz in unserer Stadt ein und absolvierte vor ausverkaufter Kirche das übliche historische Programm. Immer noch gründet sich sein glänzender Ruf auf das wundervolle Material und dessen hervorragende Schulung. In der Auffassung des Dirigenten störten diesmal u. a. die auffallend beschleunigten Zeitmaße und eine etwas opernhafte Gestaltung der einzelnen Vorwürfe. Schwankungen der Intonation und Unklarheiten der Aussprache erklärten sich wohl aus den Einflüssen der anstrengenden Reise. — Unsere Oper trat mit einer Neueinstudierung von Verdis „Othello“ hervor, in welcher Oskar Bolz in der Titelrolle gesanglich und darstellerisch vorteilhaft wirkte. Nur muß sich der Künstler nach beiden Seiten hin vor einem Zuviel hüten. Dina Mahlendorff als Desdemona und Julius Neudörffer als Jago zeichneten ihre Rollen im wirkungsvollsten Gegeneinander zum Othello-Charakter. Direktor Sachse als szenischer Leiter zeigte Bilder, die in Farbe und Form fein auf das Orientalische abgestimmt waren, während Kapellmeister von Pander der Musik in jeder Situation gerecht wurde. An dem reizenden Einakter „Susannens Geheimnis“ von Wolff-Ferrari hatte man viel Freude. Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“, jenes an Mozart erinnernde gemütvolle und musikalisch reiche Werk, wurde dank ausgezeichneter Darstellung und reizvoller Inszenierung auf einer kleinen erhöhten Bühne, vor welcher Dirigent und Orchester im Kostüm der damaligen Zeit wirkten, zu neuem Leben erweckt. Die Klangwirkungen, die sich aus dieser für Sänger und Musiker ungewohnten Aufstellung ergaben, waren größtenteils gute. Die Neueinstudierung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ brachte uns ein Dirigentengastspiel von Richard Strauß. Seine Bearbeitung des hehren Werkes hält sich pietätvoll an das Original und begnügt sich musikalisch mit einigen kleinen Zutaten im dritten Aufzug. Strauß' stilistisches Verständnis für den Klassizismus ist ein tiefes. Er geht völlig in dieser Musik auf, wobei es ihm, dem modernen Musiker, fernliegt, irgendwie absichtlich Eigenes in Auffassung und Empfindung hineinzutragen. Die Chöre gewannen sehr durch die Mitwirkung der weiblichen Stimmen aus der Robert-Franz-Singakademie. Die Idee von Direktor Sachse, das Werk auf einem einheitlichen Szenenplatz zu spielen, ließ sich ungezwungen durchführen. Viel Zeit und Kraft hatte man an die „Walküre“ gesetzt, und so wurde gewiß ein ganz wirkungsvoller Gesamteindruck erreicht. Kapellmeister Braun leitete die Aufführung mit Schwung und Empfindung. Auffallende Fortschritte in Auffassung und gesanglicher Gestaltung ließen sich bei Meta Touchy (Brünnhilde) und Henriette Böhmer (Fricka) feststellen. Paul Klanert.

*

Sondershausen. Noch immer lassen sich keine größeren Orchesterkonzerte durch unsere Hofkapelle ermöglichen. Der jüngere Teil ihrer Mitglieder, der Militärmusik zugewiesen, kann nur mitunter mitwirken, soweit er sich in unserer Stadt befindet. So bleibt es denn bei den über das ganze Jahr sich erstreckenden Kammermusikabenden unseres Corbach-Streichquartetts, in dessen lorbeerduftenden Kranz klassischer Programme sich die leuchtenden Blüten der Liedervorträge auswärtiger Künstlerinnen gesellten, deren Reigen unser heimischer Sänger Albert Fischer als Apollo Musagetes anführte. Im Instrumentalfach opferte man auf den Altären Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns, Brahms'. Ein allerneuestes Werk stand schüchtern an der Schwelle dieses Tempels: eine Sonate in D dur für Violine und Klavier von Franz Ludwig, unserem heimischen Komponisten. Aus dem Manuskript wurde sie von der Frau des Autors, Ena Ludwig-Howorka und Prof. Corbach in Erstaufführung gespielt. In der Einförmigkeit der musikalischen Erfindung bestärkte das Werk unsere nach den bisher hier gebotenen Tonschöpfungen Ludwigs gewonnene Meinung, daß sein Talent mehr für die kleinen Formen von Suite, Charakterstück, Walzer und dergl. sich eigne, als für die größere der Sonate. Eine Ausnahme macht davon eine Lustspiel-Ouvertüre, deren straffe Verarbeitung charakteristischer Motive viel Zündendes hat. Von den mit Beifall hier aufgetretenen Sängerinnen erwähnen wir Karin Roon-Berlin, eine vorzügliche Vortragskünstlerin mit imposanter hoher Altstimme, und Erna Pilz-Eisenach, eine Koloratursängerin, deren liebliche Kopftöne in einer Arie mit obligater Flöte aus Händels Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato“ und in zarten Pianissimoliedern von Rich. Stöhr und Gust. Lewin reizende Wirkung erzielten. Bemerkenswert war das Gastspiel des Aachener Musikdirektors Fritz Busch als Pianist in Beethovenscher Höhenkunst. Unsere heimischen Künstler Corbach und Fischer sind von ihrer erfolgreichen Konzertfahrt an die Westfront zurückgekehrt, nachdem sie dort in achtzehn Aufführungen, zum Teil unter dröhnender Bombenbegleitung feindlicher Flieger, die edelste deutsche Musik unsern kämpfenden Heldenbrüdern mitgeteilt hatten. M. B.

*

Wien. Zwei wichtige musikalische Institutionen feiern ihren zehnjährigen Bestand: Nedbals Tonkünstlerorchester und Schrekers philharmonischer Chor. Beide haben neben- und miteinander redlich gearbeitet, dem versumpften Boden unseres Konzertwesens neue Kraft zuzuführen, neue und besonders hier bodenständige Keime zur Entfaltung zu bringen. Es tut nach wie vor not, heute mehr als je. Schade, daß Nedbal, der in diesen zehn Jahren sich aus einem temperamentgesegneten Musikanten zu einem bedeutenden Dirigenten entwickelt hat, der auch in Probleme

hineingewachsen ist, die seiner draufgängerischen Natur ursprünglich ferner lagen, schade, daß er unter dem Zwang des aufreibenden Massenbetriebes unter einem stets überarbeiteten Orchester, unter stetigem Probenmangel zu leiden hat, und daher für Novitäten keine Zeit mehr findet, und sich heuer mit einem Beethoven-Richard-Strauß-Zyklus behilft. Auch Schreker ist als Dirigent mit seinen höheren Aufgaben ständig gewachsen und hätten wir seinen Chor nicht, wir wüßten von zeitgenössischer Chormusik kaum mehr, als von den Lehrern der Akademie erzeugt wird und daher doch hin und wieder in den Programmen der Gesellschaftskonzerte ein bescheidenes Protektionsplätzchen findet. Der philharmonische Chor ist heute die Zufluchtsstätte für zeitgenössische Chormusik, die einzige Hoffnung der jungen Oesterreicher. Und darum notwendig. Sein Festkonzert brachte das Orchestervorspiel und die Schlußszenen aus der Oper „Das Spielwerk" von Schreker in neuer Bearbeitung. Sie hieß früher „Das Spielwerk und die Prinzessin" und hat vor einigen Jahren bei der Aufführung an der Wiener Hofoper infolge der symbolisch-dunklen Handlung, die durch eine hilflose Inszenierung unverständlich wurde, nicht den Erfolg gehabt, den die Tiefe der dichterischen und musikalischen Konzeption verdient hätte. In der neuen Fassung war der Schluß, wenigstens im Konzertsaal von stärkster unmittelbarer Wirkung, und verspricht ein gleiches für die Bühne. Desselben Künstlers „Kammersymphonie", über deren Uraufführung im vergangenen Jahr ich berichtet habe, hat Weingartner auf den gefährlichen Boden der Philharmoniker verpflanzt, und merkwürdigerweise unter weit geringerem Widerspruch des neuheitfeindlichen Stammpublikums, als moderne Musik hier sonst erregt. Nach dem zweiten Hören glaube ich doch, daß das schöne Stück, das nicht eigentlich solistisch, nicht kammergemäß gesetzt ist, im reicheren Kleide des vollen Orchesters, schon aus dynamischen Gründen, noch gewinnen müßte. Im folgenden philharmonischen Konzerte wiederholte sich, wie neuestens in jedem Jahr der tiefbeschämende Vorgang, daß ein bereits angekündigtes neues und bedeutendes Werk im letzten Moment als „zu schwer" abgesetzt wurde, weil es eben Sachen gibt, die auch die Philharmoniker mit einer Probe — die zweite ist bereits öffentlich — nicht herausbringen können, und die Herren, die weiß Gott die Zeit dazu hätten, für gründlicheres Studium einfach nicht zu haben sind. Daß auch der größte Künstler — wir haben es an d'Albert erlebt — nachläßt, wenn er nicht studiert, wollen die Hochmütigen nicht einsehen, und verlassen sich auf ihr Publikum, das das Flüchtige, Improvisierte aller Aufführungen jedoch nicht merkt. Das macht die Angelegenheit allerdings nicht weniger traurig. Für Willem Mengelberg bewilligten sie aus außerpolitischen Gründen großmütig eine Ausnahme. Und wie anders sah das Orchester plötzlich aus, wie ungewohnt blank und gefeilt in jedem Detail, als es nach vier Proben von Mahler das „Lied von der Erde" und die „Vierte", von Richard Strauß das „Heldenleben" spielte! Mengelberg, zum erstenmal unser Gast, feierte Triumphe, die sein überragender Intellekt, seine Deutlichkeit, sein Temperament reichlich verdienen, die Strauß eigentlich besser gerecht wurden als Mahler, wo man nicht durchwegs mit der Auffassung der Tempi einverstanden sein mußte und hierzulande durch mehr Wärme der Streicher verwöhnt ist. Weingartner brachte als Novität der Philharmoniker sein Violinkonzert Op. 52, und ich gestehe, daß es von allen seinen Werken der letzten Jahre das ist, das mir am besten, das einzige, das mir halbwegs gut gefällt. Tiefere Bedeutung beansprucht es so wenig, wie die anderen, aber es wahrt eine angenehme mittlere Linie, ohne unter die berühmt gewordene „Adelsgrenze" zu sinken, liegt vortrefflich für die Geige, und ist, von einem Meister, wie Flesch gespielt, ihres Erfolges sicher. — Noch einige Neuheiten sind zu nennen. Bei Loewe: von Max Reger eine vaterländische Ouvertüre Op. 140, ein Altsolo mit Orchesterbegleitung „An die Hoffnung", von Ewald Straeßer drei „Frühlingsbilder" für Orchester Op. 53, von Julius Bittner. Vor- und Zwischenspiel zum „Wintermärchen". Regers Ouvertüre bringt — zum wievielten Male? — das kontrapunktische Spiel verschiedener Volkshymnen und patriotischer Lieder, das der Weltkrieg nun einmal auf dem Gewissen hat, und man leicht entbehren könnte. Nach Regers einem Januskopf, dem papierenen, war der andere, der romantische der Boecklin-, der romantischen Suite, des Einsiedlers, des Requiems, des **Es** dur-Quartetts doppelt erfreulich. Hier quillt Wärme, käme sie selbst diesmal aus Isoldens Zauberschrein, ohne die Musik eben — beschriebenes Papier bleibt. Von Straeßer, den ich versäumen mußte, berichtet man mir einen guten Erfolg seiner anmutigen Genrebildchen, die einen freundlichen Vorwurf freundlich schildern. Aehnlich war es mit Bittner, der in Shakespeares Drama sich an das Spielerische hält, und besonders im Zwischenspiel die junge Perdita mit beinahe Weberscher Liebenswürdigkeit zu zeichnen weiß. Schließlich gab es noch eine Neuheit im Gesellschaftskonzert und zwar eine für Orchester allein. Seltsam genug, wenn unser größter Chorverein an einem ganzen Abend sich mit der Betätigung bei Straußens „Wanderers Sturmlied", übrigens keinem seiner bedeutenden, nicht einmal im Chorsatz sehr wohlklingenden Werke, begnügt, und dann bescheiden dem Orchester das Wort überläßt. Die „Domestika" von Strauß findet auch anderwärts Unterkunft, so eben erst bei Nedbal, und auch Prohaskas neue „Serenade" müßte nicht unbedingt von seinem Freunde Schalk in einem Chorkonzert dirigiert werden. Es ist wieder ein recht schwerblütiges, polyphon verschnörkeltes Werk, und am meisten da, wo es sich zur Leichtsuchigkeit heiterer Serenadenstimmung zwingen möchte. Aber in seiner klaren Form und dem gefälligeren Orchesterklang steht es weit über der „symphonischen Fantasie" vom vorigen Jahre. Im ganzen eine nicht ganz glückliche Pfropfung von Mahlerscher und Brucknerscher Modernität auf Brahmsische Anfänge, mit einer starken Neigung zu Weitschweifigkeit, zum verkünstelten Verzetteln gut erfaßter Stimmungen, wie z. B. in dem verheißungsvoll anhebenden Adagio. Die Aufführung des Sturmlieds litt, wie begreiflicherweise die aller Chorwerke, übrigens auch schon im Frieden, an dem Mangel an Männerstimmen. Auch da gibt es aber eine spezifisch wienerische Merkwürdigkeit. Ueberfluß an schönen Männerstimmen, in herrlichem Zusammensang, haben wir ja im Männergesangverein. Der wirkt aber bei anderen Vereinen, ginge es auch um eine so eminent künstlerische Sache, wie es etwa die Aufführung von Mahlers „Achter Symphonie" seinerzeit war, prinzipiell nicht oder nur mit winzigen Deputationen mit und beschränkt sich auf seine Liedertafelliteratur, zu der er in imponierender Zahl ausrückt. Erst kürzlich konnte man wieder seine Meisterschaft bewundern, und diese Beschränkung b klagen, an einem Abend, der zur Gänze historischen und modernen Soldatenliedern gewidmet war. Die musikalische Ausbeute war freilich überaus gering, es bleibt eigentlich bei dem einzigen Prinz-Eugen-Lied, trotz der Kremserschen Verballhornung mit Kanonenschüssen und Schlachtgetöse. Auch die anderen modernen Bearbeitungen lassen zu wünschen übrig, wenn sie auch harmloser sind als die wüsten Ideen Bela Bartoks, der den einfachen Volksweisen die raffiniertest falschen Harmonisierungen unterlegt. Die Soldaten, die sie sängen, würden sich wundern! Vorausgesetzt, daß sie sie wieder erkennen! —

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

Kunst und Künstler

— Am 11. März vollendet Kgl. Musikdirektor Prof. Wilhelm Freudenberg in Berlin sein 80. Lebensjahr. 1838 zu Raubacherhütte bei Neuwied geboren, wurde er nach beendeter Ausbildung Theaterkapellmeister, 1865 Dirigent des Cäcilienvereins, der Singakademie und des Synagogenvereins in Wiesbaden, rief 1870 dort ein Musikinstitut ins Leben und siedelte 1886 nach Berlin über. Seit 1895 ist er Chordirigent der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. Er gab Klavierwerke, symphonische Dichtungen und Opern heraus; ebenso veröffentlichte er Lieder und Männerchöre. —t.

— Der Komponist Artur Seybold vollendete am 6. Februar sein 50. Lebensjahr.

— Joseph Mödlinger (Berlin), der ausgezeichnete Bassist, feierte seinen 75. Geburtstag.

— Der dänische Tonsetzer Heinrich Rutzhorn erreichte am 20. Februar das seltene Alter von 85 Jahren. 1833 zu Kopenhagen geboren, war er 1862—1910 Gesanglehrer an der Volkshochschule und begründete 1901 den Zentralgesangverein für Seeland, Fünen und Jütland, dessen Bundesdirigent er bis 1907 war. Er ist Komponist vieler Chorlieder, die auch außerhalb Dänemark bekannt geworden sind. —t.

— Karl Bleyle arbeitet zurzeit an einer Oper „Der Teufelssteg".

— Arn. Schönberg hat die Worte zu seinem Oratorium „Die Jakobsleiter" vollendet. Sie wurden von der Universal-Edition Wien veröffentlicht.

— R. Strauß hatte in Zürich mit der Aufführung einiger seiner Theaterwerke, sonstiger Arbeiten und als Dirigent stürmischen Erfolg.

— Max Liebermann hat ein Bildnis von R. Strauß vollendet, ein heiteres und starkes Werk, das in die Berliner Nationalgalerie kommt.

— Ottilie Metzger-Lattermann geht an die Hofoper nach Dresden.

— Paul Grümmer (Wien) wurde für April für eine Konzertreise nach Bulgarien verpflichtet. Der Künstler wird in Sofia mit dem Kgl. Orchester die Violoncellokonzerte von Dvorak, Weingartner und Boccherini vortragen.

— Der Münchener Kapellmeister Ludwig Rüth erregte in Kopenhagen mit einem Beethoven- und Brahms-Abend Aufsehen. Das Publikum war begeistert und auch das Orchester brachte dem Künstler Ovationen. Die Kopenhagener Presse macht Vergleiche mit Nikisch und Weingartner.

— Das Darmstädter Hoftheater bereitet einen Weingartner-Zyklus und, für die nächste Spielzeit, die Aufführung R. Straußscher Werke als gesonderten Zyklus vor.

— Ludwig Nestler in Leipzig, der Leiter einer bekannten Musikschule, wurde zum Professor ernannt.

— Von der Großh. Musikschule zu Weimar wurde Margarete Steiger als Lehrerin für das Klavierfach angestellt.

— Eine junge Pianistin, Hertha v. Son, erregte in Hamburg durch ihr Brahms-Spiel Aufsehen.

— Anna M. Lenzberg, Konzertsängerin in Düsseldorf, erhielt die türkische goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft und die Dekoration des Roten Halbmondes I. Klasse.

— Der Kgl. Sängerin Anna Gantzhorn wurde für ihre vielen Wohltätigkeitskonzerte das Württembergische Charlottenkreuz verliehen.

— Dem Pianisten Wolfgang Ruoff wurde vom König von Württemberg das Charlottenkreuz verliehen.

— O. Schoeck legt die Leitung des Züricher Lehrergesangvereins nieder, um sich mehr der Komposition und seiner neuen Aufgabe, der Direktion der Symphoniekonzerte in St. Gallen, widmen zu können

— In Konstantinopel ist der armenische Priester Pater Komitas Wardapet in unheilbare Geisteskrankheit verfallen. Er war der bedeutendste Vertreter der armenischen Musik, sammelte armenische Bauernlieder, Kirchenmusik und hat so Kulturdokumente seines Volkes auch aus solchen Gegenden Kleinasiens der Nachwelt erhalten, die heute nicht mehr bewohnt sind. Der Hauptteil seiner Sammlungen liegt in Paris.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Mit dem am 2. Januar 1918 in Karlsruhe verstorbenen Hofkirchenmusikdirektor Max Brauer ist ein glühender Bach- und Mozart-Verehrer dahingegangen. Einer angesehenen badischen Juristenfamilie entstammend und zum Offizier bestimmt, wurde es dem der Musik leidenschaftlich ergebenen Jüngling erst durch das Hinzutreten Vinzenz Lachners ermöglicht, die Künstlerlaufbahn zu betreten. Er besuchte das Kölner Konservatorium, wo F. Hiller und G. Jensen seine Lehrer waren. Auch genoß er S. de Langes, des ehemaligen Direktors des Stuttgarter Konservatoriums, Unterweisung. Von 1880—88 Dirigent des Cäcilienvereins in Kaiserslautern, gab er durch Aufführungen von Werken Bachs und Händels dem Musikleben der aufblühenden rheinpfälzischen Industriestadt neue Impulse. Im Jahre 1888 zum Direktor der Hofkirchenmusik in Karlsruhe berufen, übernahm er zugleich die Leitung des Cäcilienvereins, mit dem er bis zu dessen Auflösung mehrere Konzerte veranstaltete. Ein dauerndes Verdienst um das Kunstleben der badischen Residenz hat sich Brauer als Dirigent des auf seine Anregung hin gegründeten Bach-Vereins erworben. Mit dem von ihm trefflich geschulten, musikalisch hochstehenden und klanglich ausgiebigen Chore hat er bis zu seinem Tode in Konzerten außer den Monumentalschöpfungen Bachs eine stattliche Reihe von dessen Kantaten und von Mozartischen Kirchenstücken, sowie eine Anzahl meistens weniger bekannter Oratorien Händels zur Aufführung gebracht. Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Brahms wurden von ihm ebenfalls in ihren chorischen Hauptwerken berücksichtigt. Komponisten nach Brahms war der Eingang in den Bach-Verein versagt. Als selbstschöpferischer Künstler ist Brauer auf fast allen Gebieten der Musik tätig gewesen. Zwei Opern, „Der Lotse“ und „Morgiane“ sind von Mottl am Karlsruher Hoftheater aufgeführt worden. Ein Streichquartett und eine Suite für Streichorchester erlebten ebenfalls in Karlsruhe ihre erste Aufführung. Kleinere Werke für Violine, Violoncello, Klavier, Orgel und Chorgesang sind in den ersten deutschen Verlagen erschienen. An fertiggestellten Werken aus den letzten Jahren liegen im Manuskripte vor: ein „symphonisches Tonstück“ (Wasgenwald betitelt) in vier Sätzen, eine Suite für 10 Blasinstrumente und Kontrabaß, ein Sextett für Klavier und 5 Blasinstrumente, je eine Suite für Streichorchester und für Violine und Klavier. Als Musikkritiker hat sich Brauer durch ein auf reiches und gründliches Wissen aufgebautes, in stets maßvollem Ton und geistreicher Diktion gehaltenes Urteil ausgezeichnet. F. Schweikert.

— In Dresden starb der Komponist Eduard Klüppel (geb. 1843). Er war lange Jahre zumeist im Auslande als Opernkapellmeister tätig, seit 1896 Musiklehrer in Dresden. Er hat eine Symphonie, eine Textkantate und mehrere Operetten komponiert.

— In Heidelberg entschlief das letzte Mitglied der bedeutenden Künstlerfamilie Garcia, Louise Pauline Héritte-Viardot, eine Tochter der Viardot-Garcia, im Alter von 77 Jahren.

— Der hochverdiente Dresdener Gesangspädagoge Prof. Dr. Rich. Müller ist 64 Jahre alt gestorben.

— In Wien ist die Prinzessin Friederike v. Lobkowitz, die einst als Friederike Kronau eine viel gefeierte Schauspielerin war, im Alter von 77 Jahren gestorben. Sie begann in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts am Karl-Theater ihre Laufbahn, erntete an deutschen, österreichischen und ungarischen Bühnen reiche Lorbeeren, und beschloß sie nach zwei Jahrzehnten an der gleichen Stätte, als sie Anfang der siebziger Jahre den österreichischen General v. Edelstein heiratete. Nach dessen Tode wurde sie die Gattin des Feldzeugmeisters Fürsten Lobkowitz.

— Musikdirektor Eugen Kutschera ist in Aarau im Alter von 66 Jahren gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Leo Janacek, geb. 1854 in Mähren, zurzeit Professor des Orgelspiels in Brünn, hatte mit seiner vor 17 Jahren entstandenen Oper „Jenufa“ in der Wiener Hofoper bei dem tschechischen Teile des Publikums Erfolg, während sich die echten Wiener kühl verhielten.

— Die Wiener Volksoper brachte die deutsche Uraufführung der ersten „türkischen“ Oper „Schaaban,“ Text von Djebal Essad Bei, Musik von Victor Radeglia. Die Musik verwendet zwar einige türkische Weisen, ist aber als Ganzes ein Stilgemisch mit Bevorzugung französischer Art.

— In Wien erfuhr „Hannerl“, des Dreimäderlhauses zweiter, aber schwerlich letzter Teil, für deren Musik bedauerlicherweise Karl Lafite zeichnet, die erste Wiedergabe, die natürlich mit der in solchen Fällen üblichen Begeisterung aufgenommen wurde.

— Das Augsburger Stadttheater hat Glucks (?) „Amours champêtres“ (Die Maienkönigin) in Kalbecks Uebersetzung und Fuchs' Bearbeitung gegeben.

— M. v. Schillings leitete in Brüssel Aufführungen des Tristan und der eigenen Mona Lisa, die damit zur ersten Wiedergabe in Belgien gelangte und reichen Beifall hervorrief. Besonders geehrt wurde neben ihm die große Stuttgarter Künstlerin Helene Wildbrunn.

— B. Sekles' Oper „Schahrazade“ fand in Nürnberg eine glänzende Aufführung und großen Erfolg.

— In Warschau wurde durch die Gouvernementskapelle unter Max Steier im 5. Konzerte ein neues Werk von Paul Zschorlich, Vorspiel zur Oper „Ahasver“ (Text von H. Bulthaupt), mit Erfolg aufgeführt.

— Die Autoren der Operetten „Försterchristl“ und „Musikantenmädel“, B. Buchbinder und G. Jarno, hatten mit ihrer neuen Operette „Jungfer Sonnenschein“, die ein Jugenderlebnis Prinz Eugens behandelt, in der Hamburger Volksoper einen durchschlagenden Erfolg.

— Unter H. Labers Leitung brachte das Geraer Hoforchester Joseph Haas' Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied (Op. 45) zur Uraufführung. Ein überaus geistreiches, schönes und klangvolles Werk voll Zauber der Bewegung, rhythmischer Feinheit, dem auch der bei Haas so oft in glücklichster Weise hervortretende Humor nicht fehlt. Der Erfolg war groß.

— W. Niemanns Streichorchesterwerk „Anacreon“ erfuhr in Leipzig durch H. Laber und die Geraer Hofkapelle seine glänzende erste Wiedergabe. Eine wertvolle polyphone Schöpfung, der jedoch leider der dem Vorwurf nötige sinnliche Einschlag abgeht.

— Im zweiten Abende des Dresdener Trios kam eine Solosuite für Cello von Hans Bottermund unter großem Beifall zur Uraufführung.

— In Zittau hatten plattdeutsche Volkslieder von Karl Thiessen (Stiftungsverlag des Schl.-Holst. Kunstkalenders) für Frauenterzett und Klavier bei ihrer ersten Wiedergabe viel Erfolg.

— In Berlin kamen ein Es dur-Streichquartett von F. Simon und ein Duo für Celli von K. Klingler zur Uraufführung.

— In Wiesbaden gelangte unter Kapellmeister Irmers Leitung eine „Dramatische Ouvertüre“ von Fritz Zech zu erfolgreicher Uraufführung.

— Rosy Geigers Orchestervariationen kamen in Baden-Baden unter P. Hein zur erfolgreichen Wiedergabe.

— In Bern hat die Uraufführung der symphonischen Dichtung Föhnnacht für großes Orchester und Tenor von Eugen Papst sehr starken Erfolg gehabt.

Vermischte Nachrichten

— Am 13.—16. April soll in Meiningen ein von der Franz-Liszt-Gesellschaft veranstaltetes Musikfest stattfinden, dessen Reinertrag dem „Roten Kreuz“ zufließen wird. Für das Musikfest, zu dem die hervorragendsten Künstler gewonnen wurden, sind zwei Orchesterkonzerte, ein Kammermusikkonzert und ein Kirchenkonzert vorgesehen. Zur Aufführung wurden gewählt: Faust-Symphonie von Liszt; Tedeum von Bruckner; Symphonie von Weingartner; Eleusisches Fest, Melodrama von Schillings; Märkische Suite von H. Kaun; Symphonische Dichtung von Straeßer u. a. m. Die Leitung ruht in den Händen des Hofkapellmeisters Prof. Piening (Meiningen). Anmeldungen zum Besuch des Musikfestes nimmt der Schatzmeister der Franz-Liszt-Gesellschaft, Herr B. Siegel, Uhlandstraße 48, entgegen.

— Die „Gluck-Gesellschaft“ in Leipzig hat nach längerer, durch den Krieg bedingten Pause ihre Tätigkeit wieder aufgenommen. Wie bekannt, verfolgt die „Gluck-Gesellschaft“ die Veröffentlichung von praktischen Ausgaben der Hauptwerke Glucks und der ihm gleichgesinnten Meister. So hat im 1. Jahrgang J. Tiersot den ersten Akt der Oper „Demofoonte“ (1742) veröffentlicht, im 2. H. Kleemann den Klavierauszug des „Orpheus“ nach der neuen kritischen Ausgabe Hermann Aberts in den „Oesterreichischen Tondenkmälern“, im 3. G. Beckmann die „Klopstockschen Oden“ in Glucks Komposition. Für 1918 ist eine Ausgabe der sechs Gluckschen Triosonaten vorgesehen. Im Zusammenhange mit den von der „Gluck-Gesellschaft“ verfolgten Bestrebungen steht das Gluck-Jahrbuch unter der Redaktion von Universitätsprofessor Dr. Hermann Abert, Halle (S.).

— Ueberall zeigt sich das Bestreben, ältere, heute vergessene Werke der Gegenwart wieder zugängig zu machen. In Leipzig versucht es das Theater mit älteren französischen Spielopern, Werken, aus denen unsere Komponisten mancherlei lernen könnten, wenn sie lernen wollten. Aus Monte Carlo wird berichtet, daß die Oper Lullys „Armida“, Paësiellos „Barbier von Sevilla“ u. a. m. in den Spielplan aufzunehmen gedenke. Schade, daß solche Bestrebungen, weil gänzlich dezentralisiert, immer wieder zerflattern!

— In der Karwoche wird die Dresdener Hofoper eine Kunstreise nach Riga unternehmen.

— „Franz Schuberts Dreimäderlhaus.“ In der letzten Zeit hat sich in die offiziellen Theaternotizen einzelner Bühnen (u. a. auch der Mannheimer) wiederholt die Ankündigung eingeschlichen: „Franz Schuberts Dreimäderlhaus wird morgen wiederholt“ oder so ähnlich. Wollte man dem Landstreicher, der dem Kleiderschrank eines, sagen wir Regierungsrates einen Besuch abgestattet hat, um fortab Gehrock und Hut des Bestohlenen zu seiner zerschlissenen Hose zu tragen, den Titel des Bestohlenen zuerkennen, so wäre ein solches Unterfangen nicht weniger absurd, als der Wortlaut obiger Ankündigung, von der gerne zugegeben sei, daß sie fahrlässig erfolgt, nicht etwa als Ausdruck des Stolzes darüber, daß die beteiligten Bühnen vielleicht zwar wenig Mozart oder Lortzing, sicher gar keinen Pfitzner, wohl aber den deutschen Meister Schubert zur Aufführung bringen. Gerade jetzt, wo sich der verewigte Tondichter zur Veröffentlichung zweier (!) weiterer Operetten „entschließen mußte“, sollte all das gerügt werden, was irgendwie die Vorspiegelung unterstützen könnte, als handle es sich beim Dreimäderlhaus und Konsorten nicht um eine Vergewaltigung der Schubertschen Empfindungswelt, sondern gar um eine Ehrung des deutschen Meisters. Da man den Theatern eine Ankündigung etwa des Wortlauts „nachdem das Machwerk immer noch

zieht usw." natürlich nicht zumuten kann, wäre es an der Zeit, daß auch im privaten und konservatorischen Musikunterricht einmal auf die „Bedeutung Schuberts und Schumanns als Operettenkomponisten" entsprechend hingewiesen würde. — Soeben kommt die Nachricht, daß schon wieder ein derartiges Machwerk auf dem Marsche ist: Das Wiener Bürgertheater (Nomen est omen!) wird eine Operette „Dichterliebe" herausbringen, in deren Mittelpunkt Heine steht. Der Kapellmeister am Johann-Strauß-Theater, Artur Guttmann, offenbart als Komponist des Buches seine ganze abgrundtiefe Bildung dadurch, daß er Melodien von F. Mendelssohn für seine Partitur verwenden will. Heine und Mendelssohn! Man sollte es nicht für möglich halten. Aber wartet nur: das Bürgertheater wird vor Beifall dröhnen. Pfui Teufel!

— Die Salzburger Festspielhausgemeinde erläßt abermals einen Aufruf, um in Salzburg, der Geburtsstätte Mozarts, ein Festspielhaus zu errichten. Es soll zunächst zur Aufführung Mozartscher Werke bestimmt sein, aber auch den großen Bühnen als Gastspielstätte dienen.

— Der Rat der Stadt Leipzig hat die durch den Tod Gustav Schrecks erledigte Stelle des Thomaskantors öffentlich ausgeschrieben.

— Wie ziemlich allgemein bekannt ist, sind Bettina v. Arnims Goethe-Erinnerungen durch ihre Vermischung von Wahrheit und Dichtung nicht als unbedingt zuverlässige historische Quelle zu betrachten. Unter diesen Umständen muß ein Fund des Jenaer Literarhistorikers Alb. Litzmann überraschend wirken, der uns mit einem Briefe Bettinas an einen Studenten bekannt macht: er schildert, wie dem letzten Hefte der „Deutschen Revue", D. Verlagsanstalt Stuttgart, zu entnehmen ist, dem Empfänger Al. Bihler aus Sonthofen Beethoven mit scharfen Strichen, die durchaus den Eindruck des aufmerksamen und peinlichen Beobachters machen, mit diesen Worten: „Seine Person ist klein (so groß sein Geist und Herz ist), braun, voll Blatternarben, was man nennt: garstig, hat aber eine himmlische Stirn, die von der Harmonie so edel gewölbt ist, daß man sie wie ein herrliches Kunstwerk anstaunen möchte, schwarze Haare, sehr lang, die er zurückschlägt, scheint kaum dreißig Jahre alt, er weiß seine Jahre selbst nicht, glaubt aber doch fünfunddreißig. Ich hatte nun viel gehört, wie behutsam man ihm sein müsse, um ihn nicht scheel zu machen; ich hatte aber sein edles Wesen auf eine ganz andere Art berechnet und nicht geirrt. In einer Viertelstunde war er mir so gut geworden, daß er nicht von mir lassen konnte, sondern immer neben mir herging, auch mit uns nach Hause ging und zur größten Verwunderung seiner Bekannten den ganzen Tag dablieb. Dieser Mensch hat einen sogenannten Stolz, daß er weder den Kaiser noch den Herzögen, die ihm eine Pension umsonst geben, zu Gefallen spielt, und in ganz Wien ist es das Seltenste, ihn zu hören. Auf meine Bitte, daß er spielen möchte, antwortete er: ‚Nun, warum soll ich denn spielen?' ‚Weil ich mein Leben gern mit dem Herrlichsten erfüllen will und weil Ihr Spiel eine Epoche für dieses Leben sein wird,' sagte ich. Er versicherte mich, daß er dieses Lob zu verdienen suchen wolle, setzte sich neben das Klavier auf die Ecke eines Stuhles und spielte leise mit einer Hand, als wollte er suchen, den Widerwillen zu überwinden, sich hören zu lassen. Plötzlich hatte er alle Umgebung vergessen, und seine Seele war ausgedehnt in einem Weltenmeere von Harmonie. Ich habe diesen Mann unendlich lieb gewonnen. In allem, was seine Kunst anbelangt, ist er so herrschend und wahrhaft, daß kein Künstler sich ihm zu nähern getraut, in seinem übrigen Leben aber so naiv, daß man aus ihm machen kann, was man will. Er ist durch seine Zerstreuung darüber ordentlich zum Gespött geworden; man benutzt dies auch so, daß er selten soviel Geld hat, um nur das Notdürftige anzuschaffen. Freunde und Brüder zehren ihn auf; seine Kleider sind zerrissen, sein Ansehen ganz zerlumpt (das soll Nußbaumer sich merken), und doch ist seine Erscheinung bedeutend und herrlich. Dazu kommt noch, daß er sehr hartnäckig ist und beinahe garnichts sieht. Wenn er aber gerade komponiert hat, so ist er ganz taub und seine Augen sind verwirrt im Blicke auf das Aeußere; das kommt daher, weil die ganze Harmonie sich in seinem Hirn fortbewegt und er nur auf diese seine Sinne richten kann; daß also, was ihn mit der Welt in Verbindung hält (das Gesicht und Gehör), ist ganz abgeschnitten, so daß er in der tiefsten Einsamkeit lebt. Wenn man zuweilen lange mit ihm spricht und auf eine Antwort wartet, so bricht er plötzlich in Töne aus, zieht sein Notenpapier hervor und schreibt. Er macht's nicht wie der Kapellmeister Winter, der hinschreibt, was ihm zuerst einfiel; er macht erst einen großen Plan, richtet seine Musik in eine gewisse Form, nach welcher er nachher arbeitet."

— Berichtigung. In der Besprechung von „La Vallière" (Heft 10 S. 157 Z. 17) muß statt befürchtet: befruchtet gelesen werden. — J. Reiter ist an das Burgtheater nicht an die Wiener Hofoper gegangen.

* * *

Unsere Musikbeilage. Unsere heutige Beilage bringt einen ersten Beitrag des um die Verbreitung moderner deutscher Kunst hochverdienten Hofkapellmeisters Heinrich Laber in Gera, ein Stück echter und von inniger Beseelung getragener Hausmusik, das Duett „Schöne Nacht", dessen Worte von Karl Busse herrühren. Laber ist am 11. Dez. 1880 in Ellingen geboren, studierte an der Münchener Akademie, war Konzertmeister an verschiedenen Orchestern, und wurde, nachdem er an der Stuttgarter Hofbühne Kapellmeister-Volontär und in Nürnberg Leiter des Lehrergesangvereins gewesen war, 1914 Hofkapellmeister in Gera.

Schluß des Blattes am 2. März. Ausgabe dieses Heftes am 14. März, des nächsten Heftes am 4. April.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Chorwerke.

Andreae, Volkmar, Op. 28: Magentalied, für Männerchor und Orchester. Klavierauszug 4 Mk. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Haug, Gustav, Op. 77: Soldaten-Lieder, zwei Gedichte in Schweizer Mundart von Hans Roelli, für Männerchor. Nr. 1 u. 2 je 1.50 Mk. Ebenda.

— Op. 74: Drei Lieder für Männerchor Nr. 1 bis 3 je 60 bis 80 Pf. Ebenda.

Bauer, Luis, Op. 9: Religiöse Gesänge Nr. 1 Pange lingua 35 Pf. Otto Hefner, Oberneudorf-Buchen.

Stephani, Hermann, Op. 24³: Die deutsche Mutter, für 1 Singst. oder 1stimmigen Chor und Klavier 1 Pf. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

— Op. 25¹: 1813 für gemischten Chor 15 Pf. Dr. Herm. Stephani Eisleben.

— Op. 25³: Deutscher Spruch für gemischten Chor, 15 Pf. Ebenda.

— Op. 25⁵: Heilige Saat, für gemischten Chor. Ebenda.

— Op. 25⁷: Gebet vor den Schlachten, 25 Pf. Ebenda.

— Op. 25¹⁰: Luther, 25 Pf. Ebenda.

Oetiker, August: Die Pilgerin, für Männerchor, 20 Pf. Gebrüder Hug und Co., Zürich.

Häusermann, Hans: Einkehr für Männerchor, 20 Pf. Ebenda.

Bücher.

Schneider, Max: Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 13

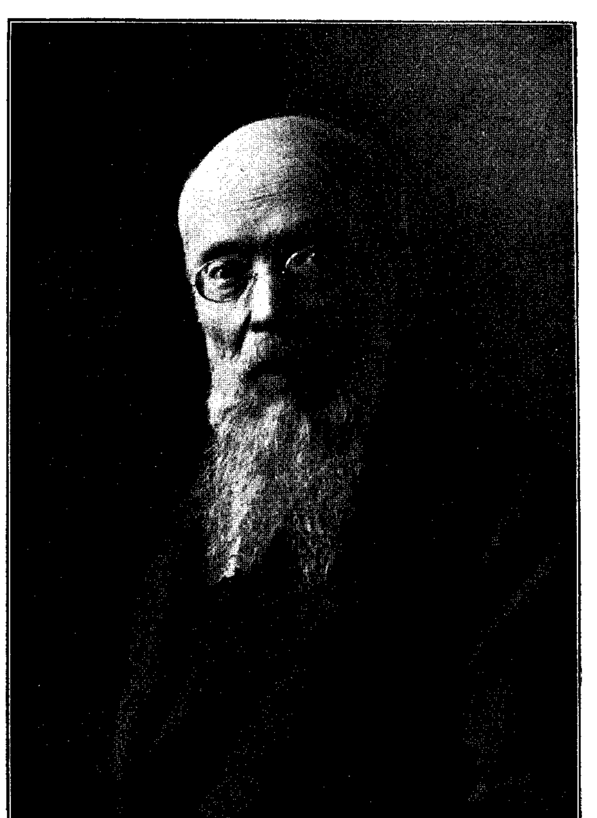
Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Mein Werdegang als Künstler.

Von Prof. Dr. Hans Sommer (Braunschweig).

Die Schriftleitung der „N. M.-Z." befragt mich über meinen musikalischen Werdegang. Gern erzähle ich davon, wenn auch nicht eben viel Bemerkens- oder gar Nachahmenswertes darüber zu sagen ist. Schon in meiner Vaterstadt Braunschweig hatte mich Siebenjährigen das Singen von einfachen Liedern in der Schule erfreut, die ich denn auch mit heller Stimme gern hören ließ, als ich bereits 1845 nach Wien verschlagen ward. Dort, in der protestantischen Hauptschule der Dorotheenstraße, war's noch besser um den Schulgesang bestellt. Glaser, unser Lehrer, oder vielmehr der feine, zierliche Herr „von" Glaser machte freilich mit der Lehre nicht viel Umstände. Er ließ frisch darauf los singen und überließ es uns, auf dem Notenblatte, das er uns in die Hand gedrückt, der Bedeutung der Notenwerte und Tonhöhen erratend nachzugehen. In lebendiger Anregung war er indes unermüdlich und hatte uns bald so weit — zwei Töchter Lortzings waren auch dabei —, daß wir die Musik in der benachbarten Kirche besorgen, auch u. a. manches aus der Zauberflöte singen konnten, wobei mir der dritte Knabe zufiel. Bekanntlich wird so am besten der Sinn für gute Musik erweckt und gefördert. Da sich das auch bei mir erwies, so erhielt ich im Winter 1847/48, zehnjährig, den ersten Klavier-Unterricht. Schade nur, daß nun bald, im März 1848, die Wiener Revolution losbrach. Denn nun spielten wir Jungens in den vielen freien Stunden am liebsten „Soldaten" und meinem tüchtigen Lehrer, Butler hieß er, war das Exerzieren mit der Bürgerwehr natürlich wichtiger, als der Unterricht. Doch da kam mir die Freundschaft mit einem ebenso bedrängten Schulkameraden, Wilhelm Metzger, zustatten, der als Bruder eines Fachmusikers auch über mancherlei Noten, damals ein seltener Besitz, verfügte. Damit trösteten wir uns gemeinschaftlich, auch vierhändig spielend, über den Ausfall so vieler Unterrichtsstunden. Butler aber, den ich auch wohl in Konzerte begleiten durfte, steht bei mir in bester Erinnerung. Er hat bald richtig erkannt, daß ich es auf dem Klavier, wegen Ungeschick der Hände, nie zu etwas Rechtem bringen würde, daß ich eher aber Talent zum Komponieren habe. Ich hatte nämlich, als eine Ballade mir gefallen, ohne weiteres Musik dazu erdacht und ihm das Aufgeschriebene gezeigt.



Hans Sommer.
Hofphot. Jos. Raab, Braunschweig.

Auf Jahre ohne stete, eindringliche Beschäftigung, ja ziemlich müßig verbracht, folgte nun eine Zeit angestrengten, ja übermäßigen Arbeitens, als ich 1849 mit der Familie wieder nach Braunschweig übersiedelt war. Mein Stiefvater hatte es nun auf meine baldige Betätigung im praktischen Leben abgesehen und mich zunächst für seine optische Fabrik, dann für das Studium der Mathematik bestimmt. Mein Hang zur Musik, der von mir Ungeschicktem keine nutzbringende Betätigung erwarten ließ, mußte dahinter zurückstehen. So war der Klavierunterricht, den ich nun bei Frl. Anna Schumann erhielt, nur spärlich, zudem von besonderer Art. Zwar hatte dafür mein Stiefvater Cramersche Etüden und Beethovens cis moll-Sonate zum Studium verordnet. Doch damit stockte es bald. Denn besonderer Schwärmerei erfreute sich damals in Braunschweig die Musik des dort lebenden Henry Litolff und des kürzlich dort verstorbenen Alexander Fesca. Mit diesem aber war meine Lehrerin verlobt gewesen. Kein Wunder demnach, daß sie mir lieber dessen Musik vorsetzte und namentlich vierhändig mit mir durchspielte, wobei mir ein leichtes Auffassungsvermögen behilflich war. Für meine innere Entwicklung war allerdings das Musikfest von 1850 ein Erlebnis, namentlich durch Beethovens Neunte; nur daß dabei meine eben mutierende Stimme Schaden erlitt.

Erst als Student in Göttingen fand ich Muße, meinem fast unwiderstehlichen Hange zur Musik, namentlich zur Komposition, ernstlicher nachzugehen. Ich unterrichtete mich in Marxens Kompositionslehre, suchte auch Julius Otto Grimm, in dessen höchst anregendem Gesangverein ich mich eifrig betätigte, als Lehrer zu gewinnen. Leider vergeblich! Er sah wohl mal musternd durch, was ich ihm an Versuchen brachte, brach auch wohl in ein lautes, freundliches Kichern aus, wenn ich aus der Tonart gar nicht herausgekommen. Seine Lehre aber beschränkte sich auf vereinzelte Bemerkungen, wie z. B. „Sie wissen doch, daß Sie keine Quinten machen dürfen?" Als ich ihn dann aber ernstlich mit der Frage bedrängte, ob mein Talent für einen Musiker ausreiche, kam

nach einigem Zagen und Zögern die Antwort heraus: „Ich weiß nicht, was für ein Mathematiker Sie sind." Höflich wie immer war er, doch deutlich genug fürwahr!

Und doch war's keine endgültige Abschreckung! Als mir nach Vollendung meiner Studien 1859 als neugebackener Doktor einige Monate Aufenthalt in Berlin vergönnt waren, begab ich mich zu A. B. Marx mit dem nämlichen Anliegen. Ein interessanter Kopf, von einem Kranze grauer Löckchen gekrönt, der Leib in ein Prachtstück von violettsamtenem Schlafrock gehüllt — so war die Erscheinung, die mir mit einiger Würde entgegentrat. Eine stattliche, weit jüngere Frau hatte ihm eben das Frühstück gebracht. Das Ersuchen, meine Arbeiten einer Durchsicht zu unterziehen, lehnte er mit den Worten ab: „Was Sie komponiert haben ist mir gleichgültig. Es genügt mir, daß Sie komponiert haben. Spielen Sie mir etwas vor!" Wiewohl ihn nun mein holpriger Vortrag einer Beethovenschen Sonate kaum im Adagio befriedigen konnte, nahm er mich doch als Schüler an. Der Unterricht begann mit Pag. 1 seines Lehrbuches und den anschließenden Uebungen, die ich zu seiner Zufriedenheit erledigte. Das war mir ja geläufig genug. Langsam, wie es seine Art war, nun abermals sein vierbändiges Buch durchzuarbeiten, zudem ohne begründete Aussicht auf Gelingen, — zu solchem Jahre erfordernden Beginnen fehlte es mir aber an Zeit und allzusehr an Geld. Vielmehr war das Erringen einer Lebenssicherung, meiner Selbständigkeit, dringend mir geboten. Meine Einwendungen lehnte er indes ab, mit hochklingenden Worten natürlich: „Die alten Griechen sagten: es gibt keinen Königsweg zur Mathematik; so sage ich: es gibt auch keinen Königsweg zur Musik." Abermals war ich also „fehl am Ort"; auch die Episode „Marx" war damit erledigt.

In meiner Vaterstadt, wo ich nun am Collegium Carolinum als Hilfslehrer für Mathematik eine bescheidene Anstellung fand, ward ich nach einiger Zeit mit dem trefflichen Kontrapunktiker Wilhelm Meves bekannt, einem einfachen, bescheidenen, liebenswürdigen Musiker, der die letzte Feile für seine Kunst bei Lobe in Leipzig sich gewonnen, nachdem er den Urlaub dafür vom Hoftheater durch Komposition eines Balletts „Die Fee" sich redlich abverdient hatte. Daß diese Musik die erste gediegenere war, die ich überhaupt, nämlich 1844 bei meinem ersten kindlichen Theaterbesuche gehört, habe ich erst kürzlich mit einiger Verwunderung feststellen können. Meves lebte, wenn er nicht im Theater die erste der zweiten Geigen zu streichen hatte, einsam dahin, in seiner höchst bescheidenen Häuslichkeit ganz seinen Noten und musikalischen Büchern hingegeben, um so einsamer, als seine Frau stocktaub war. Eine Freude war es ihm aber doch, daß wir bald darauf im Verein für Konzert-Musik sein Oratorium „Rahab", dann im Musikfest auch einen anmutigen Chor von ihm aufführten und zu lebhafter Anerkennung brachten, wobei er indes seelenruhig seine Geige strich. Als wir ihm zuredeten, unter den Zuhörern Platz zu nehmen, erwiderte er: „Wozu? ich weiß ja doch, wie es klingt". Bei aller Bescheidenheit war nämlich der innerlich Befriedete seines Wertes sich wohl bewußt, war „stolz-bescheiden", wie's im „Nathan" heißt.

Wie sehr er aber auch der Töne mächtig war — mit Worten wußte er, im Gegensatze zu Marx, nicht recht umzugehen und als ich mich nun in seine Lehre begab, kam es wesentlich darauf an, aus der Tiefe seines Wirkens hervorzuholen, was seine Lehre und seine Meinung war. Trefflich aber waren seine Korrekturen und Unterweisungen, als er nun gleich daran ging, den Satz von Chorälen und die Nachahmungs-Formen mit mir durchzuarbeiten. Was ich darin, in gar kurzer Zeit und vorgerückt in Jahren, noch zu lernen vermochte, verdanke ich diesem alten braven Musiker, der mich dahin gebracht, daß 1865 bereits mein erstes Operchen, der ganz einfach, fast kindlich gehaltene „Nachtwächter" im Hoftheater aufgeführt werden konnte. Mehr als die öffentliche Anerkennung erfreute mich tags darauf das Bild eines alten Tonmeisters mit der Unterschrift „Freundlich begrüßt die erste Sommer-Frucht Albert Methfessel". Wie Meves über mich dachte, habe ich freilich erst vor einigen Jahren zufällig erfahren, als ich mit einem reichlich hochgemuten, nun auch verstorbenen Kollegen in Apoll zusammentraf und ihn zu den Erfolgen freundlichst beglückwünschte, die er kürzlich mit einer Oper errungen. Seinem Danke dafür ließ er die Worte folgen: „Ja, das ist eigentlich doch recht merkwürdig. Unser alter Meves hat nämlich immer gesagt, Sie wären sein bester Schüler." „Irren ist menschlich!" erwiderte ich lachend. „Auch ein solcher Irrtum darf uns die Erinnerung an unsern wackeren alten Lehrer nicht trüben."

Zu Meves' Unterricht habe ich mich auch freudig bekannt, als ich, 1884 endlich in Ruhestand versetzt, mich bei Liszt als jüngsten Musiker melden durfte, und der Meister nach der Durchnahme mehrerer Kompositionen mir sagte: „Sie schreiben einen sehr reinen Satz. Wo haben Sie den gelernt?" Eine Grenze aber für die musikalische Kunst und deren Erlernen gab es auch bei Meves. Seine Musik war meist weich und empfindsam, mehrfach von Spohrscher Chromatik durchsetzt. Auch reichte sein Geschmack, sein musikalisches Können und Empfinden kaum bis zu Beethovens mittlerer Periode. Was darüber hinausging war ihm von Uebel. Mußte er Musik, wie die „Tannhäuser"-Ouvertüre mitspielen, so steigerte sich sein Unbehagen beinahe bis zu körperlichem Schmerz. Damit war auch seinem Unterrichte, namentlich in der Orchester-Behandlung, in der er über die Technik der Mozartschen Zeit nicht hinauskam, die Grenze gezogen; die Grenze auch dem, was ich durch Unterricht erlernt habe. Denn meine kurze, durch angestrengte Berufstätigkeit sehr eingeschränkte Lehrzeit war damit zu Ende gegangen.

Bin ich nun ein Autodidakt? Mag sein! Von der bemerkten Grenze ab wohl zweifellos. Denn ich bin darüber hinaus ein Anderer geworden, konnte damals Liszt bereits „Sapphos Gesänge" vorlegen, bei deren Durchlesen meinem wackeren Lehrer und Freunde die Haut geschaudert haben würde. Unheimlich war mir selbst zu Mute, als ich daran ging, für meine erste größere Oper „Lorelei", wie es Stoff und Dichtung erforderten, das Orchester im Wagnerschen Sinne zu behandeln. Nahm ich auch alle Besonnenheit zusammen — es war doch ein Sprung ins Dunkle, in einen mir noch fremden Ozean. Konnte er gelingen? Nun, die ersten Aufführer, Hermann Riedel und Richard Strauß fanden die Instrumentation lobwürdig und nichts daran zu ändern. Manche meinen, gerade für Instrumentation gelte der alte Ausspruch „Mancher lernt's nie und selbst dann nicht ordentlich". Richard Strauß aber sagt: „Vieles einzelne läßt sich auch darin lernen, namentlich durch Hören; wer indes die eigentliche Begabung dafür, den feinen Sinn für Klänge und Klangwirkungen nicht schon vom Mutterleibe her mitbringt, dem hilft nichts dazu."

Wie manches könnte ich noch erzählen! Des Pudels Kern war wohl, daß mein langes Leben in zwei durchaus getrennten Hälften verlaufen ist, daß ich mir in der ersten Hälfte erst die Mittel habe erwerben müssen, um in der zweiten Künstler sein zu können. Mögen allen künftigen Kunstgenossen ähnliche Erlebnisse erspart bleiben! Andere Wege zum Können sind doch erfreulicher und auch zuverlässiger.

Die Türkenoper und Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" insbesondere.

Von Jos. M. H. Lossen (Darmstadt).

Es verlohnt sich, einiges zu dem Türkenmotiv in der Geschichte der Oper zu sagen, das überall, sei es in Italien, Frankreich, England oder Deutschland, wo immer es auftrat, eine willkommene Aufnahme fand. Wie wäre sonst die große Zahl dieser Stücke zu erklären, in denen stets dasselbe Milieu herangezogen, dasselbe Thema variiert worden ist? Man stößt also in der Entwicklungsgeschichte der Oper auf eine für sich abgeschlossene Gruppe von Stücken, die dank ihres fremdartigen Elementes vor allem in literarischer, vielfach aber auch in musikalischer Hinsicht ihre eigenen Wege

geht, und als Türkenoper zu bezeichnen ist, innerhalb derer man die Scheidung von Einzelteilen vornehmen kann, sowohl dem Charakter als auch dem Stoffe nach[1]. — Als Stücke ältester Art stehen die ernsten Opern obenan und behaupten anfangs einzig den Platz; erst als man begann die opera seria überdrüssig zu werden, sie durch allerhand Parodien lächerlich zu machen und zur Karikatur zu verzerren, hielt auch der komische, polternde, geprellte Türke seinen Einzug. Das geschah um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Von dieser Zeit an bleibt die neue Art der älteren gegenüber stark im Uebergewicht und verdrängt sie mehr und mehr.

Mit Rücksicht auf das Sujet verbreitet sich W. Preibisch in seiner Quellenstudie zu Mozarts Entführung[2] dahin, daß er mehrere Stoffkreise unterscheidet. An erster Stelle nennt er den Bajazetstoff[3], dessen Behandlung ziemlich mit der älteren (also ernsten) Türkenoper zusammenfällt; das Zentrum dieses Librettogebietes bildet der Türkenkaiser Bajazet (1347—1403) und findet seine Komponisten in Marc Ant. Ziani (Il gran Tamerlano, Venedig 1689)[4], Ant. Scarlatti (Pratolino bei Florenz 1706)[5], L. Leo (Bajazette o Tamerlano, Neapel 1722; hier lassen sich bereits komische Elemente nachweisen), Händel (London 1724), N. Jomelli (Turin 1753) Bernasconi (München 1754) u. v. a.[4]

In gewisser naher Beziehung zu diesem Stoffkreis steht der des Soliman, insofern beide einen geschichtlichen Hintergrund, oder doch eine Anlehnung an historische Persönlichkeiten aufzuweisen haben und dadurch wieder von anderen Türkenopern verschieden sind. Von der ernsteren Tendenzrichtung abgesehen, haben sie auch eine höhere dramatische Schlagkraft. Während das Aufgreifen des Bajazetsujets mutmaßlich auf französischen Einfluß (1672, Racine, Bajazet) zurückzuführen ist, geht der Anstoß zur Behandlung des Soliman-Stoffes von einem Stücke Goldonis aus den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts „Ircana in Ispahan" aus, das sich mit den ihm vorangestellten Sposa Persiana, Ircana in Julfa zu einer Art Trilogie[6] vereint. — Zum hervorragendsten Vertreter der Soliman-Komponisten gehört Hasse[7], dessen Werk (Soliman, Text von Migliavacca, Dresden 1753) grundlegenden Charakter trägt. Den unbegründeten blinden Effekt sucht Hasse zu überwinden, das Verhältnis von Ursache zur Wirkung klarer herauszuschälen, die dramatische Wahrhaftigkeit zu bedeutenderer Geltung zu bringen als seine Vorgänger. — Weitere musikalische Bearbeitungen des Soliman rühren von Schwanberg (Braunschweig 1762)[8], Fischietti (Neapel, 1753), Joh. Gottl. Naumann (Venedig 1772), Friedr. A. Hiller („Die drei Sultaninnen", Königsberg 1809) u. a. m.[9] — Hieran gliedern sich auch noch andere Türkenstücke historischen Einschlags an, wie etwa: Joh. Wolfg. Franck, Kara Mustapha (Hamburg 1682)[10], Selim gran signor dei Turchi (Text von Ant. Lucchini, Komponist unbekannt, 1730 Venedig)[11]. Selbständiger dagegen in der geschichtlich sich anlehnenden Türkenoper steht wieder ein Kreis von Werken, die ihren Ausgang bei Muhamed II., dem Großen (1444—1453) nehmen, so Reinhard Keiser (Hamburg 1696), Stef. Storace (London 1796), Peter von Winter (Mailand 1817), Gioach. Rossini (Neapel 1820)[12].

Zum Vierten ist jener Werke zu gedenken, die das Motiv der Entführung und Befreiung in ihren Mittelpunkt stellen; das bestimmt historische Moment erscheint aufgehoben. In fast unübersehbarer Folge reiht sich in dieser Kollektion eins dem andern an, im Werte höchst ungleich bemessen: Gutes, Mittelmäßiges, Minderwertiges, aber auch sublimste Vollendung wie in Mozarts Entführung aus dem Serail. Dieser Stoffkreis ist der weitaus größte, dessen Grundmotiv aber auch in anderen als orientalisch abgefaßten Dichtungen wirkt und webt und immer wiederkehrt, was einerseits in der allgemeinen Beliebtheit begründet ist, anderseits dem Librettisten und Dichter ein willkommenes Element sein mußte, mittels dessen er die differenziertesten, unglaublichsten Verwicklungen konzipieren konnte, oder anders ausgedrückt: mit seiner Erfahrung und Gewandtheit in theatralischen Spannungen, in Bühneneffekt und Bühnenwirkung einem schaulustigen Publikum uneingeschränkten Beifall abzuringen suchte, um damit die eigentliche dramatische Armseligkeit hinter einem hohlen Pathos zu verstecken. Immerhin war es dem Einzelnen gegeben, das Ganze durch die Macht der Musik und seiner künstlerischen Potenz auf ein wesentlich höheres künstlerisches Niveau zu heben, wie es denn vielfach auch geschehen ist.

Hier seien nur jene Entführungen vermerkt, wie sie uns in den Kompositionen von André 1781, Mozart 1781, Dieter (Stuttgart 1784) und Knecht 1790 vorliegen. Als zeitlich vorausgehend und dem Bretznerschen Entführungsstoffe sehr eng verwandt, wäre „Schiava liberata" (Text von Martinelli, Musik von Jomelli, Stuttgart 1768, G. Schuster, Dresden 1777)[1] und „La recontre imprévue" (Text von Dancour, Musik von Gluck, Schönbrunn 1764, Paris 1790)[2] namhaft zu machen.

Der Entführungsstoff insbesondere beschränkt sich in seinen Stücken nicht nur auf orientalische Personen, er vermengt vielmehr in sehr ausgiebigem Maße Abendländer, speziell Christen mit hinein, und zwar gerade diese als die Entführenden und Entführten[3].

Was außerhalb dieser vier klar umrissenen Stoffkreise an Operndichtungen türkischen Sujets besteht, kann nur schwerlich zu einer einheitlichen Gruppe zusammengefaßt werden. Es durchzieht sie zwar durchweg ein gemeinsames Grundmotiv, das aber bei seiner allgemeinen, weitverbreiteten Verwendung nicht als ein ihnen eigentümliches Charakteristikum, Merkmal, anzusprechen ist: ich meine das Liebesmotiv als handlungstragendes und -treibendes Moment, das ja seit den Tagen der neuen attischen Komödie unter Menander (etwa 200 v. Chr.) den Lieblingsplatz auf der Bühne sich erworben und nur vorübergehend von politischen Aktionen und Göttern, wie Heldenmythen zurückgedrängt worden ist. — Als Stoffunterlage diente vielfach die Sammlung jener orientalischer Märchen, die uns unter „Tausend und eine Nacht" geläufig sind. So z. B. Der betrogene Kadi (Monsigny, Paris 1761; Gluck, Berlin 1783)[4] oder der Barbier von Bagdad, (J. André, Berlin etwa 1780; Hattasch, Hamburg 1793; Champein, etwa 1800; Peter Cornelius, Weimar 1859), Aladin (Wenzel Müller, Prag 1810; Gyrowetz, Wien 1819; N. Jsouard, Paris 1822; H. R. Bishop, London 1826; Karl F. W. Guhr, Frankfurt 1830; L. Ricci, Neapel 1835), Abimelek („Die beiden Kalifen" oder auch unter dem Titel: „Wirt und Gast, oder aus Scherz, Ernst" bekannt: Text von J. G. Wohlbrück, dem Schwiegervater Marschners, Musik von G. Meyerbeer, Wien 1813)[5].

Was an den Türkenstücken fast ausnahmslos — von den historischen ist abzusehen — auffällt, ist die schon oben berührte Armut an wirklicher Handlung, oder auch die aus der Vermengung der heterogensten Verwicklungen entspringende Unverständlichkeit, der Mangel an innerer Konsequenz, was

[1] Für die Geschichte des Türkenschauspiels gilt dasselbe. Die Entwicklungskurve verläuft hier ganz ähnlich, nur setzt sie zeitlich früher als die der Oper ein.
[2] Sammelbände der JMG., X. Jahrg., S. 430 ff.
[3] den man aber auch ebensogut nach dem grausamen Timur benennen kann.
[4] Riemann, Opernhandbuch 1887.
[5] Preibisch, a. a. O. S. 434.
[6] Preibisch, a. a. O. S. 432 f.
[7] Preibisch, a. a. O. S. 435 f.
[8] Riemann, a. a. O.
[9] Preibisch, a. a. O. S. 438, 443.
[10] Preibisch, a. a. O. S. 450 f.
[11] Preibisch, a. a. O. S. 435 f. (Schletterer und Riemann geben irrtümlcherweise das Jahr 1686 an.)
[12] Riemann, a. a. O.

[1] Preibisch, a. a. O. S. 439.
[2] A. B. Marx: Gluck und die Oper, Berlin 1863, I. Bd. S. 271 f.
[3] Zu diesem Bereich gehört auch die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so beliebte Geschichte des Kaufmann von Smyrna nach einer Komödie Champforts (Vogler 1771, Stegmann 1773, Holly 1775). Preibisch, a. a. O. S. 451 ff.
[4] Preibisch, a. a. O. S. 442 ff.
[5] Riemann, a. a. O.

wohl auf einen direkten orientalischen Einfluß schließen läßt. Da der Orientale eine eigenartige Gleichgültigkeit gegen das Geschehen hegt, verdanken wir ihm eben auch nicht viel auf dem Gebiete des Dramas, das ihm ein sozusagen fremdes, für ihn nicht existierendes Gebiet zu sein scheint. Das Schwelgen im Kleinen und die Behaglichkeit, mit der er sich sichtlich in diesem Mikrokosmos ergeht, läßt in ihm gar nicht den Gedanken an eine Spannung, ein Vorwärtstreiben, ein Sichentwickeln, kurz, an eine dramatisch bewegte Handlung aufkommen; es widerstrebt seiner lyrisch-epischen Natur.

An diesem Umstande leidet ebensogut Mozarts und Cornelius' Werk wie auch viele andere. — Sie tragen alle den Episodencharakter, weshalb man besser daran tut, sie als dialogisierte, dramatisierte Erzählungen aufzufassen und danach zu beurteilen. — Es kommt hinzu, daß die Mehrzahl der genannten Stücke Singspielcharakter trägt, in dem die geringe Anforderung an das dramatisch Bewegte begründet liegt und der auf den großen Wurf von vornherein verzichtet. Indessen fällt dieser Punkt bei Cornelius' Werk weg, weshalb oben Gesagtes in Betracht gezogen werden muß. Der Mangel an dramatisch gesteigerter Handlung ist also eher ein Vorzug, sofern hiermit der bereits angedeutete starke Berührungspunkt mit der orientalischen Geistesverwandtschaft des Dichterkomponisten gegeben war.

Das Milieu seines Werkes ist ein rein bürgerliches, aus dem Alltagsleben herausgegriffen; der Schauplatz der Handlung: Bagdad.

Was im Hinblick auf die einzelnen Personen zu sagen ist, so sei gleich eingangs erwähnt, daß keine derselben einem Originalgedanken Cornelius' entsprungen, vielmehr von vornherein als mehr oder weniger scharf gekennzeichnete, wenn man will: vorgeschriebene Typen sich ihm boten, teils durch die Ueberlieferung, teils durch die Unterlage, die ihm bei der Abfassung seines Werkes vorgelegen hat. Das Hineintragen von Einzelzügen, kleinere, aber charakteristische Veränderungen dagegen, die sich bei einer Dramatisierung des Märchens der größeren Klarheit und Verständlichkeit halber mit Notwendigkeit ergeben mußten, sowie die rein musikalische Ausgestaltung und Charakteristik sind ausgesprochene Eigentümlichkeiten Cornelius'.

An Hand der Geschichte der komischen Oper wie der Komödie überhaupt, ist es möglich, die einzelnen, trotz mannigfaltigen Veränderungen feststehenden Typen zu verfolgen, ein Umstand der nicht minder interessant und fruchtbringend, als bezeichnend ist. Für die Türkenoper gibt uns in erster Linie die durch Mozart uns so geläufig gewordene Figur des Osmin, des stereotypen Theaterbösewichts der komischen Türkenoper, das Beispiel, die sich in den allermeisten Werken dieser Gattung vor wie nach Mozart, soweit mir bekannt, in irgend einer Art nachweisen läßt, ohne irgendwie dieser Behauptung Gewalt antun zu wollen. Die schärfste vormozartsche Zeichnung dieses Menschen ist vielleicht die von Hasse in seinem Soliman, in dem er für Rusteno (= Osmin) nicht schwarz genug die Farben wählen kann. Die eigentliche und allgemeine Einführung solcher Kontrastfiguren verdanken wir Mozart, durch den dieselben ihrem embryonalen Zustand entrissen, nunmehr in voller Ausbildung, und abgerundeter scharf umrissener Gestaltung in Aufnahme gekommen sind.

Es ist interessant, bei einem Nachweis für das Fortleben gewisser Typen innerhalb eines bestimmten Gebietes, den verschiedenen Fäden nachzuspüren, zu sehen, wie im Laufe der Jahrzehnte sich zwar vieles umgestaltet, sich verschiebt, immerhin aber das einende Band nicht verloren geht und die einzelnen Verbindungslieder der Kette in fortlaufender Reihe zu einem einheitlichen Ganzen aufzufinden sind.

Die frühesten Türkenopern fallen in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und waren, wie bereits erwähnt, ernster Art.

In einem Stück des Venezianers Marc Antonio Ziani (dem Bajazetstoff zuzuteilen) hören wir von der Person eines gewissen Tamerlano (= Timur), eines grausamen Menschen, der unzweifelhaft für den Urahnen der Osmine der komischen Türkenoper späterer Zeit in Anspruch genommen werden darf. Das mag vielleicht auf den ersten Blick befremdend klingen, ist es aber bei näherer Kenntnis durchaus nicht. Denn vorbehaltlos kann heute die Abhängigkeit der leichteren, beweglicheren Art, der Komödie, von der getragenen, ernsten, der Tragödie, hingestellt werden, der jene sogar größtenteils ihr Dasein verdankt. Denn bekanntlich standen die Anfänge der komischen Oper durchweg im Zeichen der Ironisierung, Travestie; den spottliebenden Italienern lag, ähnlich wie den altgriechischen Komikern im Verhältnis zur Tragödie, nichts anderes am Herzen als sich über das hochtrabende Pathos der opera seria lustig zu machen. Daraus erklärt sich eo ipso die Herübernahme bestimmter Figuren aus der ernsten in die neue Tendenzrichtung des Entwicklungsprozesses der Oper. „Dem wild fanatischen Orientalen gab man zu seiner Grausamkeit und Hinterlist noch Züge, die ihn zur komischen Person stempeln, und hat so einen Vertreter des Großtürken herausgestaltet, der bald Gripon, Omar, Albumazar, meistens aber Osmin genannt wird" [1]. Und je nachdem, wie es gerade paßte, betonte man bald mehr die grausame, bald die lächerliche Seite, die sich nicht selten bis zur Gutmütigkeit versteigt, einer Gutmütigkeit, die zu Hilfsbereitschaft und Freundeswohlwollen hinüberreicht und damit selbst einem Sympathien abringt. — Nun wissen wir genau: der Cornelische Barbier ist auch einer von dieser Gilde, aber von der gemilderteren; er stellt das Paradigma für die letztcharakterisierte Art. Wie Cornelius dazu kam, hat seine guten Gründe:

1. lagen ihm die Umrisse der Gestalt in der Fabel seines Stückes bereits vor,

2. folgerte sich mit Notwendigkeit, wollte Cornelius den Barbier zur Hauptfigur seines Werkes machen, mußte er ihr sympathische Züge einräumen und den grausamen Fanatismus des Mozartschen Osmin fallen lassen. Ein Glück, daß darüber Cornelius niemals Zweifel in sich aufkommen ließ, dank seiner Natur, die ihm das Grübeln vorbehielt. So ist der Barbier, der ihm ans Herz gewachsen war, kein Zwitterding, sondern eine Figur, in der er sein Bestes und Ursprünglichstes gab, daß man ungetrübte Freude daran findet. — Anlehnende Züge des Bassa Selim der Entführung überträgt Cornelius auf seinen Barbier und vereinigt sie mit ihm. Durch die Modifizierung des alten Türken rückt Cornelius seinen Barbier in die Sphäre eines Wagnerschen Hans Sachs, erreicht aber dessen tief durchdachtes und ersonnenes Wesen nicht. Hier wie dort die stille Neigung, die Resignation in dem Verzicht auf die eigene Liebe und in dem hilfsbereiten Sinn, die Liebenden ihrer Vereinigung entgegenzuführen. Was ihn von Hans Sachs unterscheidet ist eben das, was den Orientalen vom Deutschen trennt: die gemütstiefe Innerlichkeit! Darum geht der Person des Barbiers der tragische Unterton vollständig ab: aber ein Ahne des Nürnberger Poeten aus der Schuhmacherzunft bleibt er doch und ist als solcher bemerkenswert. —

Der alte Türke in all seinen Verwandlungen, den quällustigen wie den wohlwollenden, gutmütigen, war der komischen Oper sehr willkommen und für ihren Baßbuffo wie geschaffen. Als markanteste Erscheinung innerhalb der Türkenoper überragt er an Bedeutung die übrigen typischen Rollen und Personen, ja, viel behauptet, ist er im Grunde genommen die Seele des Ganzen, die Wirkursache (causa efficiens), um es philosophisch auszudrücken.

Im Gegensatz zu dem verwandlungslustigen Alten kann das Liebespaar eine eindeutig gerichtete Linie für seine Geschichte in Anspruch nehmen, und zwar die der treuen, opferwilligen aber auch endlich belohnten Liebe.

Wiewohl in dem Cornelischen Werke um Nureddin und Margiana sich die ganze Handlung dreht, sie also im Blickpunkte stehen, aber nur in einem scheinbaren, fällt das Schwergewicht auf den köstlichen Abul Hassan, der auch mit Recht und Grund der Oper ihren Namen lieh.

Im Gegensatz zu seiner Quellenunterlage hat Cornelius

[1] Preibisch, a. a. O. S. 437.


Jede bisher gezeichnete Mark
Kriegsanleihe hat
mitgearbeitet an den bisherigen
großen Erfolgen unseres Heeres.
Zeichnet den Enderfolg
durch die „achte“!

die Liebesgeschichte in umgreifender Veränderung mit Nachdruck betont und verstärkt, was bis zu einem gewissen Grade notwendig war. Leider wollte das Unglück, daß in diesem Punkte die Einheit der Form verloren ging und damit auch die höchste Kunstwirkung. Beachten wir: daß einerseits das Liebespaar scheinbar den Mittelpunkt bildet und im Verlaufe der Handlung es auch immer in der Tat zu sein sucht, andererseits aber doch der Barbier die abgerundetere, vollwertigere Persönlichkeit ist, wogegen alle Anderen nicht aufkommen, so ergibt sich, meines Erachtens, daraus ein Grund für die schwere Verständlichkeit des Werkes. — Das ist bei Mozart ein anderes, der das Liebespaar wirklich in den Vordergrund des allgemeinen Interesses stellt.

Näheres braucht hier über Nureddin und Margiana nicht gesagt zu werden. Was ihre Charakteristik anbelangt, so spricht aus ihnen ganz die gefühlsinnige, weiblich fein empfindende Natur Cornelius' und kennzeichnet sich als ein Produkt der lyrischen Liebesoper.

Den Deus ex machina erkennt man unschwer in der Figur des Kalifen, den Cornelius im vorletzten Auftritt noch als ganz neue Person einführt, die für die Lösung des Knotens, wenigstens für eine äußere, unerläßlich zu sein schien. Ob sie eine innere Notwendigkeit rechtfertigt und zur Wahrung der dramatischen Einheit und Geschlossenheit beiträgt, möchte ich nicht überzeugt glauben, ja sogar direkt abstreiten; für die Erzielung eines wirksamen Finale war sie allerdings günstig.

Schließlich ist die Figur der Vertrauten, der Zofe in Cornelius' Werk mit Bostana, Margianas Kammerkätzchen, in liebenswürdiger, geschwätziger Weise vertreten, in der wir unzweifelhaft Mozarts Blondinchen wiedererkennen oder auch an Webers Aennchen aus dem Freischütz erinnert werden.

Trotz dieser Ausstellungen schuf Peter Cornelius mit dem Barbier von Bagdad ein Meisterwerk auf dem Gebiete der modernen komischen Oper. Leider begegnen wir ihm nur selten auf dem Spielplane unserer Bühnen. — Indessen wird es stets fortleben, und mit Mozarts Entführung in der Geschichte des musikalischen Dramas die Erinnerung an die Türkenoper wach halten, wenn auch sonst jede Spur dieser zum guten Teil recht blutlosen Schemen längst verweht und vergessen ist.

Der Künstler und das preußische Herrenhaus.

Am 17. März wurde in Berlin im Abgeordnetenhause eine Sitzung mit der Tagesordnung „Die Bedeutung der Kunst und der Künstler im Kultur- und Wirtschaftsleben des deutschen Volkes" abgehalten, zu der der „Deutsche Ausschuß für Kunst" eingeladen hatte. Stiftsprobst Dr Kaufmann trat unter Bezugnahme auf die Umgestaltung des preußischen Herrenhauses für eine deutsche Kunstpolitik in wahrhaft nationalem Sinne ein. Die Kunst ist uns kein Luxus sondern eine Notwendigkeit, doch darf sie nicht verwelschen. Der Redner verlangte wegen dieser großen nationalen Werte für die Kunst und die Künstlerschaft eine feste Vertretung im Herrenhause, unabhängig vom Berufungsrechte des Königs, und rief die Künstler auf, in letzter Stunde den Gedanken der Notwendigkeit einer Organisation zu erfassen und begreifen zu lernen, daß die Künstler sich von der überspannten Bedeutung der Persönlichkeit, dem überspannten Individualismus und einem ungesunden Partikularismus freimachen müßten. Diese leitenden Gedanken wurden von Prof. Frentzen (Aachen) für den Bund deutscher Architekten, Museumsdirektor Kotzschan (Düsseldorf), Prof. E. Koch (Berlin) für die Tonkünstler, G. Rickelt (Berlin) für die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger aufgenommen und erweitert. Die Stellung der Künstler im Herrenhaus müsse als wirkliche Arbeitsstelle für das Wohl der Kunst und der Künstler betrachtet werden.

Soviel wir wissen, besteht in keinem einzigen deutschen Bundesstaate eine direkte Vertretung der Künstlerschaft in den Ersten Kammern. Zu einer solchen Ersten Kammer soll ja nun auch das preußische Herrenhaus werden und als solche muß sie in Zukunft Vertreter aller Stände in sich aufnehmen. Den einzelnen Ständen sollen ganze Gruppen von Vertretern zugewiesen werden, dergestalt, daß über die Kopfzahl die kulturelle Bedeutung eines Standes für die Gesamtheit entscheidet. Die von Deutschlands Dichtern, Malern, Bildhauern, Tonkünstlern, Schauspielern usw. geleistete Kulturarbeit soll nun, was dem „Ausschuß für Kunst" ungenügend erscheint, von drei Männern in der preußischen Ersten Kammer vertreten werden. Willy Pastor macht dazu in der „T. R." folgende Ausführungen. Nachdem er betont hat, daß der „Ausschuß" eine Aenderung der mitgeteilten Absicht mit allen Mitteln erzwingen wolle, fährt er fort:

Eines der Mittel war die Künstlertagung im Abgeordnetenhaus. Zu einer ruhigen Beurteilung der Lage ist notwendig vor allem die Antwort auf eine Grundfrage: „Was sollen die Vertreter der Künstlerschaft in einer Ersten Kammer? Sollen sie nur eben da sein und durch ihre mehr oder minder erlauchte Persönlichkeit die Würde des Standes vertreten? Es wurde gestern mancher Satz gesprochen, der eine solche Auffassung zuläßt. Träfe das zu und wäre der Schmerz des Nicht-dabei-sein-könnens alles, was die Künstler in Erregung bringt, so wäre es um jede Zeile schade, die an sie und ihre Sorgen noch verschwendet würde. Ein Künstler, der in der „Repräsentation" das Ziel seines Strebens sieht, dem Fürsten und irdische Ehrungen etwas geben oder nehmen können, ist unterwertig, er zählt nicht zu denen, die Deutschland wirklich reicher machen. — Auch das ewige Gegreine über die zu geringen Einkünfte sollte endlich doch aufhören. Wer viel Geld verdienen will, findet tausend Wege offen; heute zumal, wo das Geld wie sie sagen, auf der Straße liegt. Bei den Engländern ist es Sitte, den Wert eines Gelehrten oder Künstlers nach der Höhe seiner Einnahmen abzuschätzen. In Deutschland sah man bisher eher umgekehrt in der Fähigkeit, aus seiner Begabung nebenher auch ein gutes Geschäft zu machen, einen gewissen Einwand. Künstlertum ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Schicksal. Ein riesenhafter Zweckverband, der heute zusammenträte, um eine geschäftsmäßig organisierte Berufskunst mit möglichst hohen Gewinnen für die Beteiligten zu gründen, würde den echten Künstlern das Leben nur noch schwerer machen, als sie es jetzt schon haben. Ich dächte, wir hätten nun Erfahrungen genug gesammelt, welche Naturen bei solchen Gelegenheiten hochzukommen pflegen.

Aber auf den grünen Zetteln, die für die Versammlungsbesucher „zur Aufklärung" auf den Tischen lagen, stehen unter anderen ein paar Sätze, die so lauten: „Auch die Künstler haben das Recht, sich gegen Uebergriffe des Unternehmertums zu schützen. Das kann kein bestehender Verein erreichen, welcher er auch sei! Das kann nur eine Standesvertretung, wie sie alle Berufe haben." Ist es wirklich so gemeint, und wollte der „Deutsche Ausschuß für Kunst" seine Tätigkeit vor allen Dingen auf diese Arbeit einstellen, dann freilich hätte er das Recht, von einem „Gebot der Stunde" zu reden. Immer wieder haben wir auf die verheerende Wirkung eines internationalen Kunsthandels hindeuten müssen. Entsprechende Bestrebungen machen sich auf fast allen Gebieten breit. Es gibt Unternehmungen, die unter den Bühnenstücken eine ganz bestimmte, meist undeutsche Auswahl treffen und sie geschäftsmäßig durchsetzen. Sänger und Schauspieler werden immer abhängiger von der Willkür der Konzert- und Bühnenagenten, Verlagsringe drohen dem öffentlichen Urteil oder sichten — immer wieder im Geiste des „non olet" — unter den Erzählern. Das alles und noch einiges andere sind „Uebergriffe des Unternehmertums", gegen die der einzelne allerdings waffenlos ist, und für die irgend eine Form der gemeinsamen Abwehr gefunden werden muß.

Es fragt sich, ob in einer bloßen Standesvertretung, die mitzureden hat bei Gesetzgebungen, eine solche Form gefunden ist. Man könnte die Frage bejahen, wenn heute das künstlerische Schaffen auf allen Gebieten so fest gefügt wäre, daß von einem Stande oder von Ständen gesprochen werden

dürfte. In der bildenden Kunst haben wir früher einmal solche Zustände gehabt: zur Zeit der Zünfte und Gilden. Aus einer ernsten und sachlichen Arbeit heraus ergaben sich von selbst die Bedingungen eines in sich geschlossenen Standes, und aus ihm die einer wirklichen und wirksamen Vertretung.

Aus der Arbeit heraus: das ist zu unterstreichen. Heute ist zu wenig von der Arbeit und ihrer Art, zu viel von den Geschäften die Rede. Ist das Geschäftemachen die Hauptsache, dann kann man schließlich dem „freien Spiel der Kräfte" freien Lauf lassen. Es genügt, sich irgend einem Unternehmer mit Leib und Seele zu verdingen, und jeder einzelne verdient so viel, daß schon um der vereinten Kapitale willen das Grüppchen in der Ersten Kammer sich zu einer Gruppe auswachsen muß. Der Kunst aber dürfte damit doch nicht gedient sein.

Leos Janáček: „Jenufa".

(Ihre Ziehtochter.)

Oper von Gabriele Preiß.

Der Erstaufführung an der Wiener Hofoper ging manch seltsame Kunde voraus, die vielfach auch schon zur Legende verwandelt erschien. Der mehr als sechzigjährige, unbekannte Musiker hat vor sechzehn Jahren eine Oper geschrieben, die niemand kennt, die zur Feier seines sechzigsten Geburtstages in Prag ausgegraben, den jubelnden Erfolg fand. Bald gab es Zeitungsstimmen, die von der neu gefundenen „Wortmelodie" zu erzählen wußten. Und schließlich fanden sich Patentpatrioten, die wieder einmal die deutsche Kultur durch die Aufführung einer tschechischen Oper gefährdet sahen, worauf die Prager — barbarisch wie sie schon sind — mit dem Boykott der Wiener Operette drohten.

Und nun kennen wir die „Wortmelodie". Nicht, daß die Sache an sich neu wäre. Ich höre von Bruneau, daß er schon vor 30 Jahren, wie jetzt Janáček, mit dem Notizbuch hinter der harmlosen Tagesrede her war und Tonfall der gesprochenen Worte, der in verschiedenen Affekten gesprochenen Worte, in Noten zu fixieren suchte. Aehnliches wie Charpentiers Straßenrufe, Strauß in seinem Judenquintett [1] gewollt haben. Mit solcher Hartnäckigkeit aber eine ganze Oper zu gestalten, dürfte noch keiner gewagt haben. Ein Wagnis, jawohl, worüber zunächst Prinzipielles zu sagen wäre. Das Nächstliegende zuerst, daß ein solches Werk, auch wenn es ein Riese wäre, dem Antaeus gliche und, von der slowakischen Muttererde getrennt, sofort seine Kraft verlieren müsse. Ist der Autor konsequent, dann verbietet sich jegliche Uebersetzung, mit der jede „Wortmelodie" natürlich verloren ist. (Obwohl Max Brod gute Arbeit geliefert hat, die allerdings gelesen besser wirkt als gesungen.) Die Wortmelodie selbst aber — ist sie im Moment, wo man sie in Noten auffängt, nicht schon anders als der Tonfall des Sprechens, nicht schon stilisiert in unsere zwölf Halbtöne, so wie die Vogellaute, die man notiert hat? Und muß schon stilisiert werden, warum nicht gleich mehr im Sinne des Melodischen und weniger im Sinne des Wortes, warum nicht gleich im Sinne des Wagnerschen Sprechgesanges, der schließlich auch Wortmelodie ist, aber den Ton auf „Melodie", nicht wie Janáček auf „Wort" legt? Und wie ist's mit dem Tempo der gesprochenen Rede, mit dem Tempo des Geschehens, das die Oper notwendigerweise verzögern, wie das Kino beschleunigen muß? Achten wir doch auf das Volk, wenn es singt. Das kümmert sich den Teufel um die Wortmelodie, das betont falsch und ohne Sinn, aber es — singt! Auch bei Janáček. Und die zwei echten Volksweisen, die er bringt, wissen durchaus nichts vom Prinzip ihres Meisters, aber um so mehr von der melodischen Kraft seines Volkes.

Und damit wird das Prinzipielle von der Erfahrung des Gehörten abgelöst. Es behält durchaus recht, soweit das rein Musikalische in Betracht kommt. Dieses ist von äußerster Primitivität und Dürftigkeit, unsanglich, monoton, formlos (beileibe nicht im Sinn irgend einer bestimmten Form, aber überhaupt ohne Gliederung und überhaupt unkünstlerisch wie die Realität). Interessanter die gemäßigte Modernität der Harmonik, das spröde, viel mit Xylophon als eigenartigem Stimmungselement arbeitende Orchester. Durchgehende Motive, motivische Charakterisierung, zusammenfassende Architektonik gibt es nicht. Es liegt im Wesen des Prinzips, daß jede Person wie die andere singt — pardon: — redet. Im dramatisch gesteigerten Ensemble triumphiert die Realität, und gesungenes Schreien unterscheidet sich nicht vom Geschrieenen. Wenn trotz alledem viel für dieses problematische Werk, das jedenfalls den Vorzug hat, ganz mit der Schablone vieler Jahre zu brechen, spricht, so liegt es daran, daß der Musiker nicht bloß ein hartnäckiger Theoretiker, sondern auch ein eminentes Theatertemperament ist. Wobei ihm die äußerst schwach motivierte Dichtung entgegenkommt. Vielleicht verlangt der neueste Verismo, daß auch die mangelnde Logik täglichen Geschehens die Bühne regiere. Dann erklärt sich manches. Jenufa wird von zwei Stiefbrüdern umworben, von denen der Stewa sie mit einem Kinde sitzen läßt, nachdem der Laca ihr mit seinem Messer die Wange entstellt hat. Nun, dieser Laca ist im ersten Akt ein wildes Tier, im zweiten die „gütige Gottesseele", die die verlassene Geliebte des Bruders gleich zur Frau nimmt. Sein kleines, kaum geäußertes Bedenken: „nun soll ich's wohl nehmen, das Kind von Stewa?" genügt vollständig, um Jenufas Ziehmutter zur Mörderin an dem Kinde zu machen, während Jenufa schläft. Und der Erwachten, die angstvoll um das geliebte, verschwundene Kind jammert, genügt es vollkommen, zu sagen, daß sie zwei Tage gefiebert habe und das Kind indessen gestorben sei, damit sie's ohne weiteres glaubt, sich sofort mit Laca verlobt und nach zwei Monaten Hochzeit macht, ohne auch nur nach dem Grab gefragt zu haben. So kommt es erst am Hochzeitstag zur Entdeckung des Verbrechens und zur Selbstanklage der Mörderin, was Jenufa nicht hindert, sich gleich wieder mit Laca zu trösten, mit der „größeren Liebe, die Gott selbst, der Herr, gerne hat . . .".

Ist Text und Melodie ähnlich schwach motiviert, so finden sich beide doch in der dramatischen Spannung wirksamer Szenen. Hier ist Janáček Meister. Sicher erfaßt er das Tempo jeder Szene, führt es ohne Lücke durch, weiß Angstvolles und Schauriges eindringlichst zu unterstreichen, tragische Höhepunkte kräftig zu betonen. So ist die Theaterwirkung oft eine außerordentliche. Sie wäre gewiß nicht geringer, wenn auch die Melodie, wohlgemeint die Gesangs-, nicht die Wortmelodie, mehr zu ihrem Recht käme. Wenn Janáček die Liebe, mit der er das Sprechen seines Volkes verfolgt, nur auch wieder ihrer Musik zuwenden wollte, die mit zwei prächtigen Beispielen in seiner Oper vertreten ist. Sind es wirklich zwei feindliche Stiefbrüder, das Wort und die Melodie, dann immer noch besser, die Melodie siege über das Wort, als das Wort über die Melodie. Und das ist bei Jenufa geschehen, so sehr Janáček überzeugt sein mag, die Synthese gefunden zu haben, die Melodie des Wortes. Er hat ein interessantes, originelles Experiment gemacht. Nun gebe er wieder der Melodie — das Wort.

Die Aufführung, endlich ein Verdienst des schläfrigsten aller Opernregimes, war in jedem Belang ausgezeichnet. Von den Sängern seien die Damen Jeritza und Weidt, die Herren Maikl und Lener mit vollem Lob genannt. Ebenso die Herren Reichenberger und Wymetal für die musikalische und szenische Leitung. Der anwesende Komponist, ein beweglicher alter Herr, wurde stürmisch und ohne Widerspruch deutscher Kulturträger gefeiert.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

[1] Alle diese Dinge haben in der Vokalkunst des 15./16. Jahrhunderts ihre ersten Vorläufer. Vergl. The cries of London, die köstlichen Mauschelchöre eines Luzerner Osterspiels u. a. m. Die Schriftl.

Eugen d'Albert: „Der Stier von Olivera".

Oper in 3 Akten.

Dichtung nach dem Drama Lilienfeins von Richard Batka.

Uraufführung im Leipziger Neuen Theater am 10. März 1918.

Wie Weingartner sein gläubiges Publikum in Chemnitz, so hat endlich auch d'Albert seine Gemeinde gefunden, und zwar, nachdem die Uraufführung seines letzten dramatischen Werkes in Dresden wenig mehr als verblümte Ablehnung erfahren hat, in Leipzig. Im Gewandhaus ist er alljährlich als Spieler oder als Komponist mindestens zweimal zu hören. Und am Theater locken seine Opern, neben Schillings' Mona Lisa und der unvermeidlichen Mignon, das zahlreichste Publikum an. In die d'Albert-Woche, die man vom 10.—17. März hier am Theater veranstaltete, und die immerhin einen lehrreichen Ueberblick über d'Alberts dramatisches Schaffen bot, fallen zwei Jubiläen: die 25. Aufführung der „Toten Augen" (!) und die 75. von „Tiefland" (unter Leitung des Komponisten). Hauptereignis der Woche war indes die Uraufführung des neuesten Werkes, des „Stier von Olivera", die am 10. März mit dem bei solchen Gelegenheiten üblichen Sensationserfolge stattfand. Man kann indes über dieses „Ereignis" verhältnismäßig rasch hinweggehen. Die „Toten Augen" hatten es ja gezeigt, daß d'Albert, der wohl nie berufen war, neue Bahnen zu wandeln und zu weisen, der aber in der „Abreise" und in „Tiefland" frisches Musikertum einerseits und andrerseits eine freilich schon nach Theater schmeckende Dramatik beweist, sich in erschreckender Weise dem Publikumsgeschmack und der Kinodramatik anschließt. Und das hat — man war von vornherein darauf gefaßt — auch der „Stier" bewiesen. Nur ist's diesmal kein „Musikdrama" geworden, sondern im Grunde nicht viel anderes als eine „große Oper". Zeit: 1808/09, also französisch-spanischer Krieg. Ein spanischer Grande will bei ihm liegende französische Offiziere mit ihren Kompanien meuchlings ermorden. Gute Gelegenheit zu einem heroischen Verschwörungsquintett der Spanier. Die Offiziere gehen pflichtschuldigst in die Falle und erscheinen zum Abendessen, nachdem der Spielleiter vorher den Chor — die gesamte Dienerschaft im Staatszimmer des Granden! — hat aufmarschieren lassen müssen. Man ißt weniger als daß man singt, wie es in Opern zu gehen pflegt; wiederum gute Gelegenheit, ein Stierkampflied vortragen zu lassen. Als eben der Ueberfall vor sich gehen soll, erscheint der General, dem die Verschwörung entdeckt ist. Der Grande mit seinem jungen Sohne soll natürlich füsiliert werden. Da tritt dem General die schöne Tochter des Granden, Juana, entgegen. Er, vordem Frauenverächter, will die Ihren be-

gnadigen, wenn sie sich ihm zu eigen gibt. Sie haßt ihn, wird aber, um ihre Angehörigen zu retten, sein Weib, dem Jugendgeliebten entsagend. Selbstverständlich kommt, was kommen mußte: der General wird hintergangen, hat aber nicht die Kraft, sich von der Schönheit Juanas zu lösen; erst, als sie ihn zur Untreue gegen seinen Kaiser aufreizen will, vermag er, was er sich längst geschworen — „ich schwur, kein Weib je zu berühren und es zu töten, wenn es mich berührt" —, sie zu durchstechen. Das übliche Personal der großen Oper liefert den Rahmen zur Haupthandlung. Der mysteriöse Titel will sagen, der vorgeführte Kampf der Geschlechter sei wie ein Stierkampf, wie der Krieg tierischer Leidenschaften. O, es ist eine feine Sache mit solch mysteriösem Titel; er macht den halben Erfolg aus, und jene Schriftstellerin in Roseggers „Lichtem Land" wäre sicher berühmt geworden, hätte sie ihren Roman „Kuhaug" getauft! Neues bietet d'Alberts Musik nicht. In den spanischen Gesängen schimmert das Carmenvorbild, trotz allem verzerrten Rhythmus und allen Künsteleien, immer hindurch. Das meiste Uebrige ist ein neuer Abguß der Tieflandmusik. Schließlich wäre das noch zu ertragen, wenn die Musik zur Handlung paßte, aber auch das tut sie nicht immer. Es fehlt das Ursprüngliche. Gar oft musiziert es ganz lustig an den Vorgängen auf der Bühne vorbei. Oder Lärm und Kraßheiten müssen das innere dramatische Leben ersetzen, oder — ich gedenke z. B. des Hummelgebrumms im Orchester während des Piketispiels im zweiten Akt — was hochdramatisch sein soll, wirkt humoristisch. Das Stierkampflied im ersten Akt und der Gesang Juanas ganz am Ende des dritten, die Angelpunkte von Handlung und Musik sein müßten, gehen unter. Gut klingt die Verschwörungsszene im ersten Akt — wunderbar, wie Kase sie gestaltete.

Vorzüglich war die Aufführung. Ich habe Soomer selten so gut gesehen wie in der Rolle des Generals. Gesang und Darstellung waren gleich vollendet, an Kraftstellen von elementarer, fast erdrückender Wucht. Neben ihm mußte auch die Juana Frau Sandens verblassen, woran aber die Schuld der Komponist trägt. Alfred Kase lieh dem Granden imponierendes Auftreten und arbeitete mit seinen glänzenden Stimmmitteln. Von den Vertretern der vielen kleineren Rollen sei Stefan Kaposi erwähnt, aber alle waren sie ausgezeichnet, und die Oper war sorgfältigst vorbereitet. Professor Lohse leitete das Orchester mit herrlichem Schwunge. Gotth. Frotscher.

Musikbriefe

Köln. Das Publikum ist noch nie so theaterwütig gewesen wie heuer. Man mag im Opernhaus die Meistersinger oder Mignon, im Schauspielhaus die Jungfrau oder Kyritz-Pyritz geben, stets prangt die Tafel „Ausverkauft" an den Abendkassen. Man bestellt Karten vierzehn Tage vorher und läßt sich mit dem Stück überraschen; es genügt, daß man überhaupt Theaterluft atmet. Die Konzertunternehmungen rentieren sich ebenfalls — von einigen kleinen harmlosen Privatkonzerten abgesehen — glänzend. Die Leute haben nicht mehr so viel zu essen, und somit gilt denn die Kunst als Nahrungsmittel-Ersatz. Das Ereignis unter den Opernneuheiten im Opernhaus war Kloses „Ilsebill", ein gigantisches Werk von ungeheurem orchestralem Aufwand, das alle technischen Errungenschaften der modernen Instrumentation aufweist, aber nicht so recht zu dem schlichten Grimmschen Märchenvorwurf passen will und daher mehr als programmatische symphonisch gehaltene Musik mit lebenden Bildern wirkt. Kapellmeister Gärtner, der den begeisterten Dank des Komponisten für sich in Anspruch nehmen durfte, war dem Werk der beredtste und überzeugendste Fürsprecher, den man sich nur denken konnte, und unsere Primadonna, Frau Werhard-Pönsgen, feierte in der Titelrolle dank ihrer wohllautgesättigten metallischen Riesenstimme, die siegreich auch den stärksten Orchesterwogen standhielt, wahre Triumphe. Als sehr zugkräftig hat sich die Oper allerdings nicht erwiesen, das Publikum schien geblendet, aber nicht hingerissen von der Musik. Weingartners Einakter Kain und Abel wurde zusammen mit Klenaus Klein Idas Blumen (nach dem bekannten gleichnamigen Märchen von Andersen) — eine allerdings etwas heterogene Zusammenstellung — gegeben. Weingartner erweist sich auch in dieser Schicksalstragödie als unumschränkter Beherrscher der neuzeitlichen Orchestermittel und fesselt durch manch aparte Klangmischung, durch manche absonderlich aufleuchtende Farbe, aber auch er ließ gleich Klose kühl bis ans Herz hinan. Freundlichen Zuspruch fand das Klenausche Werk, ein feinnerviges, auf volkstümliche nordische Weisen gestütztes Gebilde, gewoben mit der filigranartigen Instrumentierungskunst der neuzeitlichen Franzosen. Um eine treffliche Aufführung des Weingartnerschen Werks machten sich als Herr des Orchesters Klemperer, der auch das Klenausche Ballett mit köstlicher Nüancierung leitete, und auf der Bühne die Damen Sofie Wolf, Grimm-Mittelmann sowie die Herren Schröder, Dramsch und Renner verdient, und in Klein Idas Blumen entzückte unsre neue Primaballerina, Fräulein Willi Wratschko durch ihre geschmeidige und phantastisch-wirksame Tanzkunst. Eine prächtige, festspielreife Aufführung von Figaros Hochzeit bescherten uns Klemperer als musikalischer und Remond als szenischer Leiter, die beide ihren Arbeiten stets den Stempel des Außergewöhnlichen zu geben wissen. Auch die Zauberflöte unter Klemperer, der ein ausgesprochener Mozart-Dirigent ist, wirkte wie ein Wunderwerk, und unser ungemein ästhetisch empfindender Oberspielleiter Dr. Willi Becker bot eine sehr interessant stilisierte und sehr durchdachte Aufführung des Don Juan; allerdings, so ganz von Dekorationen entzaubern darf man denn doch nicht ein Bühnenwerk, namentlich nicht ein solch dramatisch zugespitztes, immerhin bestes Theater erheischendes Werk wie gerade den Don Juan, die Künstler wirkten auf der vorzugsweise mit Vorhängen drapierten Bühne manchmal wie kostümierte Konzertsänger. Etwas Illusion will man denn doch haben. Allseitig freudig begrüßt wurde die Neueinstudierung von Aubers reizender Spieloper Fra Diavolo mit Fritz Krauß in der Titelrolle, der seine wohllautreiche Kantilene bis in die Schneeregion des Tenors hinaufzuspinnen weiß, und Hans Clemens als unwiderstehlich auf die Lachmuskeln wirkenden Banditen Beppo, der in göttlicher Laune war und eine so bezwingende vis comica entfaltete, daß sich das Theater förmlich in Lachkrämpfen wand. Die nächste Opernneuheit wird Bittners „Höllisch Gold" sein. Ein äußerst erfolgreiches Debüt von Fräulein Hesse als Brünnhilde in der Walküre und Senta, die damit ihren ersten Schritt auf die Bühne wagte, führte zu ihrer Verpflichtung an die Kölner Oper. Im Mittelpunkt des Konzertlebens stehen nach wie vor die Gürzenich-Konzerte unter Abendroth, der stets für ein erlesenes Programm zu sorgen weiß. Das letzte Gürzenich-Konzert brachte uns beispielsweise das fünf Viertelstunden dauernde, etwas stark rhapsodisch gehaltene Violinkonzert Op. 101 von Reger, das Adolf Busch mit erstaunlicher Gedächtniskraft und überragendem Stilgefühl meisterte, und Berlioz' fantastische Symphonie „Episode aus dem Leben eines Künstlers" mit ihrer genialen orchestralen Einkleidung, der das Publikum genau so hilflos und so spröde gegenüberzustehen schien wie vor fast hundert Jahren. Es war peinlich, mitanzusehen, wie die Zuhörer schon nach dem ersten Satz fluchtartig den Gürzenich-Saal verließen. Wie einsam mußte sich doch Berlioz, umgeben und angepöbelt von einer Beckmesserschar, gefühlt haben, er, der an seiner prometheischen Natur fast zu Grunde ging! Ihm gegenüber kann man noch nicht sagen: Tempora mutantur. — Mit Mahler hingegen scheint man sich mehr und mehr anzufreunden. Noch ringt das große Publikum gewaltig mit ihm, aber es findet doch schon hier und da eine Art Stellungnahme zu ihm hin. Holland, das ja einen wahren Mahler-Kultus zu zeitigen beginnt, geht uns da mit gutem Beispiel voran. Mahlers Lied von der Erde, das im sechsten Gürzenich-Konzert erstmalig dargeboten wurde, fand zweifellos schon recht warme kritikvolle Zustimmung, nicht zum mindesten dank der tiefinnerlichen Interpretierungskunst Ilona Durigos. Die Tanzabende nehmen überhand und kranken vielfach an überragendem Dilettantismus; zu den erfreulichsten Erscheinungen auf diesem Gebiet gehört unbedingt Hanne-Lore Ziegler. Ganz besonders um das musikalische Konzertleben Kölns macht sich die Westdeutsche Konzertdirektion unter Henry Dubois (übrigens ein guter ehrlicher Deutscher) verdient, die mit ihren alljährlich wiederkehrenden fünf Meisterkonzerten dem Kölner Publikum stets auserlesene musikalische Kunstgenüsse zu bieten weiß. F. F.

Leipzig. Die musikalischen Ereignisse drängen einander, und noch ist einiger Veranstaltungen zu gedenken, die schon etwas zurück liegen. Zunächst vom Gewandhaus. Bis zum VI. Konzert war berichtet. Im siebenten hörte man — welch seltene Gabe — eine Haydn-Symphonie, die entzückende sogenannte Glockensymphonie. Mraczeks symphonische Burleske gefiel mir dieses Mal noch mehr als vordem — es ist erfreulich, daß man auf dieses Werk zurückgekommen ist —, Rezniceks Ouvertüre zu Donna Diana wirkte ausnehmend frisch. Karl Erb sang eine Arie aus „Così fan tutte" recht unausgeglichen, gab dann aber Pfitznersche Lieder erheblich feiner. Daß man im nächsten Konzert Straußens Zarathustra begegnete, war gleichfalls hochwillkommen; gegen ihn stach Tschaikowskys recht ungleichwertiger Manfred ab. J. Pembaur spielte Chopin und die symphonischen Variationen von César Franck so, wie sie nur wenige neben ihm spielen werden. Mit der lustigen Ouvertüre von Weingartner — recht „lustig" kommt sie mir eigentlich nicht vor — begann das nächste Konzert, und nachdem Arnold Földésy seine große Virtuosität hatte bestaunen lassen, kam Brahms mit seiner F dur-Symphonie, einem der Werke, deren Aufführung im Gewandhaus immer eine besondere Weihestunde bildet. Etwas ganz Besonderes brachte das nächste Konzert: Liszts „Heilige Elisabeth"; es war eine vorzügliche Aufführung, von den Solisten seien Valeska Nigrini und Alfred Kase genannt. Im Weihnachtskonzert hörte man erst Bruckners Siebente, auch eins von den Werken, die man wohl nirgends so wie im Gewandhaus genießen kann; dann bestieg der Thomaner-Chor das Podium und sang alte Weihnachtslieder, Eccard, Sweelink und Volkmanns archaisierendes „Er ist gewaltig und stark". Vom Orchester hörte man noch ein Manfredinisches Concerto grosso in Arnold Scherings Bearbeitung, leider in zu massiger Besetzung, gegen die die Soloviolinen nicht recht aufkommen konnten. Das neue Jahr ward mit Beethovens Schicksalssymphonie eingeleitet; Kläre Dux ersang sich neuen großen Erfolg. Die Künstlerin gab dann Anfang Februar einen Liederabend, der an die Stelle eines durch Heizungsschwierigkeiten verhinderten Orchesterkonzertes der Gesellschaft der Musikfreunde trat, und da zeigte sich denn, daß man sie nicht gar zu oft hören möchte. Stimmlich bietet sie natürlich Unvergleichliches, aber manche Lieder könnte man seelisch feiner durcharbeiten; ich messe natürlich mit dem Maße, das ich ihrer Künstlerschaft schuldig zu sein glaube. Einer von denen, die man vielleicht auch nicht gar zu oft hören darf, ist d'Albert. Diesmal jedenfalls spielte er sein Programm: Liszt, A dur-Konzert und Paraphrase über Dies irae, prächtig. Regers Böcklin-Suite, die schon Laber voriges Jahr gebracht hatte, fesselte stark, wenn auch Reger den Vorwurf — wo sind z. B. beim „Geigenden Eremiten" die schalkhaften Engelein geblieben? — nicht voll erfaßt hat. Wunderbar abgetönt erklang Wagners Faust-Ouvertüre. Ueber die Symphonie von Robert-Hansen, die das XIV. Konzert zur Uraufführung brachte, ist gesondert berichtet worden; im selben Konzert spielte Adolf Busch wahrhaft herzerfrischend das Beethoven-Konzert. Ein streng klassischer Abend das XV. Konzert: eine Händel-Ouvertüre, Mozarts berühmte Es dur-Symphonie, im Vortrag freilich etwas matt, und als Glanzpunkt Wanda Lan-



Hedwig Faßbänder.

dowska. Leider war ihr Cembalo — ein Opfer der Verkehrsverhältnisse — nicht eingetroffen, aber sie ließ das vergessen, als sie (am Flügel) Jos. Haydns e moll-Sonate hervorzauberte. Schade, daß sie diesmal nicht ein Mozartsches Klavierkonzert mitbrachte. Daß neben ihr noch eine Geigerin auftrat, war recht überflüssig. Zwei junge Virtuosen ließen die beiden nächsten Konzerte zu Gehör kommen: Mitja Nikisch und Erika Morini. Mitja Nikisch bot eine beachtliche Leistung mit dem d moll-Klavierkonzert von Joh. Brahms; der große gesellschaftliche Erfolg möge ihn nicht darüber täuschen, daß er bis zur höchsten Künstlerschaft noch manches zu erarbeiten hat. Erika Morini — sie mag etwa 12 Jahre zählen — spielte Mozarts A dur-Geigenkonzert so zauberhaft schön, wie es ihr kaum ein „Großer" vor- oder nachmachen dürfte. Die symphonischen Werke der beiden Abende waren Schumanns Vierte und Beethovens Siebente, zwei Glanzstücke Nikischs. Die vierte Kammermusik im Gewandhaus gab bei der Darbietung von Beethovens Bläserquintett mit Pfte., Op. 16, den trefflichen Bläsern unseres Orchesters Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen; Wollgandt und Fritz Busch-Aachen spielten eine Mozart-Sonate und den Schluß machte Regers Klavierquartett Op. 133, eines seiner eingänglichsten Werke, das man recht gern wieder einmal hören würde. Ein dritter Brahms-Abend von Mitgliedern der Geraer Hofkapelle, leider recht schwach besucht, brachte neben dem c moll- und dem h moll-Klaviertrio in besonders schöner Ausführung die Klarinettensonate Es dur. Das einzige Symphoniekonzert der Geraer Hofkapelle, das im neuen Jahre zustande kam, war vielleicht das schönste der bisherigen. Die gespielten Variationen Op. 86 von Max Reger gehören meines Erachtens, trotz einigen Einschränkungen, zu den stärksten Werken Regers, und Straußens Don Juan liegt den Geraern ganz trefflich. An dem großen Erfolg des Abends hatte Elli Ney-van Hoogstraten erheblichen Anteil; neben Liszts Fantasie über ungarische Volkslieder spielte sie leider auch Tschaikowskys b moll-Konzert. Am Theater arbeitet man tüchtig, was die Reihe der Neueinstudierungen bezeugt, von denen heute zu erzählen ist. Es ist ein besonderes Verdienst Leipzigs, daß man hier selten gegebene Opern ausgräbt. So studierte man im Dezember Cherubinis Wasserträger ein, der sich freilich, trotz der glänzenden Verkörperung der Titelrolle durch Alfred Kase, nicht lange zu halten scheint, so brachte man Anfang Februar Fra Diavolo. Ein besonderes Interesse nahm der Einakter Djamileh des Carmen-Komponisten in Anspruch, dessen rassige Melodien manche Schwächen wohl aufwiegen können; es flutet Leben in dieser kleinen Oper, und die Aufführung brachte das Wesentliche recht schön heraus. Von neuen Werken gab man, außer einer Neueinstudierung der „Abreise" für den d'Albert-Zyklus, von dem bald zu berichten sein wird, zum ersten Male Weingartners Dame Kobold und Bittners Höllisch Gold. In „Dame Kobold" steckt eine ganze Menge Schönes, aber als Ganzes erfuhr diese Oper wenig mehr als Ablehnung. Bittners „Höllisch Gold" hingegen ist eins der erfreulichsten und mir sympathischstes neuen Bühnenwerke, die mir seit Jahren begegnet sind. Die Aufführung arbeitete mit ersten Kräften. — In der Operette gab's noch einige Neuheiten, die aber mit Kunst wenig gemein hatten. Die Oper brachte im November den Ring heraus; am 11. Februar dirigierte Nikisch zur Feier seines vierzigjährigen Dirigentenjubiläums im Neuen Theater den Tristan, und das war wirklich ein Ereignis. — Wichtig für die Oper erscheint die Neuverpflichtung des Kapellmeisters Hans Knappertsbusch an Stelle des in den Ruhestand tretenden Kapellmeisters Porst. Seine Gastdirektionen von Fidelio und Siegfried berechtigen zu hohen Hoffnungen. Für das Baßbuffofach des Herrn Kunze, der zur Operette geht, ward nach mannigfachen Gastspielen Oskar Laßner aus Graz auserkoren. Ob's der rechte ist?

G. Frotscher.

*

Prag. Deutsches Musikleben. Das Deutsche Theater bot zunächst zwei Neubelebungen älterer Werke: Zemlinsky brachte zu Beginn der Spielzeit Méhuls „Josef und seine Brüder" mit Rezitativen von Weingartner. Damit war allen Musikfreunden ein Genuß bereitet. Angesichts des strengen Stilgefühls, das die Konzeption des ganzen Werkes mit seiner herben Schönheit erkennen läßt und das den wirklichen Musikfreund Komponisten wie Méhul verehrungswürdig erscheinen läßt, wäre es dringend zu wünschen, daß nach dem Krieg auf unseren Bühnen auch für herbe, strengere Meister wie Gluck und seinen Geisteserben Méhul ein guter Platz im Spielplan eingeräumt werden möchte. Der Sammelsurien von geschmacklosen Details, wie sie jetzt von gewissen Komponisten dem Publikum vorgesetzt werden, haben wir geradezu genug genossen. Dr. Jalowetz erwarb sich Dank durch eine sorgfältige Neueinstudierung von Hermann Götz' liebenswürdiger „Zähmung der Widerspenstigen". Das meiste Interesse lenkte der Mozart-Zyklus auf sich, den die Direktion des Deutschen Theaters zur Feier der 130jährigen Wiederkehr der Uraufführung des Don Giovanni in Prag veranstaltete. Der Mozart-Zyklus umfaßte die meistgespielten Bühnenwerke: Entführung, Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Così fan tutte und als Krone des Ganzen die Oper aller Opern: Don Giovanni. So anerkennenswert die Veranstaltung des Zyklus war, die zweifellos eine gewaltige künstlerische Arbeit beansprucht hat, so erweckten zwei Umstände Bedenken. Einmal erfüllt ein solcher Zyklus nur dann seinen Zweck, wenn das gesamte Opernschaffen eines Meisters dem Publikum vorgeführt wird. Im vorliegenden Falle war die Auslassung des Titus besonders bedauerlich, nachdem die Oper vier Jahre nach Don Giovanni 1791 ebenfalls in Prag seine Uraufführung erlebte. Wenn auch Titus sich nicht als bühnenfähig erwiesen hat, so wäre es doch für das Deutsche Theater eine Ehrensache gewesen, der Mozart-Stadt Prag jenes Werk vorzuführen, das Mozart in angenehmem Gedenken an die Prager Triumphe des Don Giovanni ebenfalls für die Moldaustadt geschaffen hat. Zweitens hätte sich entschieden ein Versuch gelohnt, den Don Giovanni im alten Landestheater, in eben jenen altertümlichen Räumen, in denen Mozarts Weisen zum ersten Male erklangen, zur Aufführung zu bringen. Gerade in solchen internen Räumen kommen seine Opern viel besser zur Geltung als in den modernen Riesenhäusern. Es sei auch vermerkt, daß Figaros Hochzeit, Così fan tutte und Don Giovanni von H. Levi neu vorbereitet wurden. Wer jemals Gelegenheit gehabt hat, mit einer Sängerin, die den alten Text wiederholt gesungen hat, eine neue Uebersetzung zu studieren, wer sich davon überzeugt hat, welche Qualen das Umlernen vom alten in Fleisch und Blut übergegangenen zum neuen, nicht immer besseren Text verursacht, der muß sich sagen, daß es eigentlich ein zweckloses, unverhältnismäßig viel kostbare Zeit verschlingendes Experiment ist, einen neuen Text lernen zu lassen, zumal es ohne Kompromisse doch nicht abgeht und der Sänger im Falle einer allzu begreiflichen Unsicherheit doch lieber den alten bewährten Text singt. Dann ist es nur ein heilloses Konglomerat von Bruchstücken des alten und einigen Brocken aus dem neuen Text, was das Publikum zu hören bekommt. — Als Vorschuß auf einen versprochenen Wagner-Zyklus wurde zunächst der „Ring des Nibelungen" aufgeführt. Diese Voranstellung von Wagners Spätwerken ist um so bedauerlicher, als Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger stehende Opern sind, die ohne jede Vorbereitung sofort gegeben werden können. Rienzi wurde erst voriges Jahr neu einstudiert. Die technischen Gründe, mit denen die Direktion die Voranstellung des Nibelungenringes begründet, sind nicht recht einleuchtend. — Im ersten philharmonischen Konzert brachte Zemlinsky neben Symphonien von Beethoven und von Brahms Wolfs italienische Serenade. Aufsehen erregte ein „Beethoven-Abend", in dem Zemlinsky versuchte, die Egmont-Musik in den Konzertsaal zu verpflanzen. Außerdem kamen am selben Abend Beethovens Es dur-Klavierkonzert (Solistin Frl. Joksch) und das Violinkonzert (Frl. Bartfeld) zu Gehör. Sehr viel Anklang fanden auch die Veranstaltungen des neugegründeten Volksbildungs-



Lätitia Forster.

vereins „Urania", die sich auf alle Gebiete von Kunst und Wissenschaft erstrecken. Erwähnenswert sind von musikalischen Vorführungen ein Abend „Goethe in der Musik" (einleitender Vortrag von Universitätsprofessor Dr. Hauffen, dann Vortrag bekannter Kompositionen auf Dichtungen von Goethe). Ebenso ein Hugo-Wolf-Abend und für die Zwecke der Urania ein fast vollständige Wiederholung des Beethoven-Abends. — Eine rühmenswerte Tat vollbrachte der Deutsche Singverein unter seinem bewährten Führer Dr. v. Keußler mit einem Bach-Abend, an dem die Trauermusik auf das Ableben der Kurfürstin Eberhardin von Sachsen in der Neubearbeitung von Wolfrum und das Magnifikat (D dur) in Neufassung von Straube zu tönendem Leben erweckt wurden. Der Abend erwies wieder einmal, wieviel wir Heutigen Bach zu danken und wieviel mehr wir noch von ihm zu lernen haben. Unsere Musikhochschulen täten zum mindesten gut daran, Bach-Stilbildungsschulen zu errichten, in denen Musiker und vor allem Sänger lernen sollten, wie man bei Bach — phrasiert. — Ich möchte noch die kunsterzieherische Tätigkeit erwähnen, die der Deutsche Kammermusikverein mit seinen stilvollen Programmen verrichtet. Von den Jugendkonzerten der Damen Deutelmoser und Pokorny verdiente ein eigenes Konzert mit Kompositionen des Prof. Dr. Rietsch, der an der Deutschen Universität die Lehrkanzel für Musikwissenschaft innehat und dem alle seine Hörer nicht nur die Einführung in Ziel und Methode der Musikwissenschaft, sondern in allem und jedem wärmste Förderung verdanken, volles Lob. — Tschechisches Musikleben. Die intensive Arbeit, die auf tschechischer Seite geleistet wird, gestattet nur eine Aufzählung der bedeutendsten Erscheinungen. Das böhmische Nationaltheater bot im abgelaufenen Vierteljahr neben den Standwerken der Weltliteratur auch die hervorragendsten Werke der tschechischen und russischen (Tschaikowsky) Opernliteratur. Ueber die letzten Uraufführungen tschechischer Opern, die einen Ueberblick über den gegenwärtigen Stand der tschechischen Opernproduktion gestatten, gedenkt Referent einen zusammenfassenden Bericht zu erstatten. Zu erwähnen sind Gastspiele der bulgarischen Opernsängerin Frl. Morl und der Kgl. preußischen Hofopernsängerin Emmy Destinn. Von den interessanten Programmen, die die tschechische Philharmonie unter ihrem verdienten Leiter Dr. Wilhelm Zemanek bringt, seien hervorgehoben ein Zyklus sämtlicher Symphonien von Dvorak (darunter drei tüchtige Arbeiten aus dem Nachlaß), ferner an Erstaufführungen für Prag Dukas, Vorspiel des III. Aktes aus „Ariane und Barbe-Bleue"). Reger, Klavierkonzert f moll (Solistin Frau Rosa Nebuska aus der Schule der Leschetizky-Schülerin Zahn-Beer) und Szëll, Variationen über ein eigenes Thema. Im übrigen ist es beim besten Willen nicht möglich, die Fülle der Veranstaltungen auch nur anzudeuten, von den vielen Wohltätigkeitskonzerten ganz zu geschweigen. Oskar Nedbal dirigierte einmal ein eigenes Konzert, dann zeigte er sich mit der einheimischen Pianistin Aurelie v. Káan-Albest (Klavierkonzerte Mozart d moll, Tschaikowsky b moll). Es wäre nur zu wünschen, daß der friedliche Wettstreit, den beide Nationen in der Tonkunst entfalten, sich auch auf anderen Gebieten in erfreulicher und segenspendender Weise einstellen wollte.

Dr. Otto Chmel i. V.

*

Basel. Der Berliner Domchor entzückte die Basler mit einem meisterlichen a cappella-Konzert fast noch mehr als mit der Mahlerschen Auferstehungs-Symphonie durch absolute Tonreinheit und rhythmische Klarheit. Hermann Suter: d moll-Symphonie, die auch in Hamburg und Berlin gemacht worden war, fand eine neue glanzvolle Wiedergabe. Italienische Impressionen, eine Orchestersuite Gustav Charpentiers entrollte charakteristische Tonbilder. Max Reger: Sinfonietta Op. 90 wurde mit dem entzückenden Filigran ihrer Harmonik wiederholt. Richard Strauß' Burleske in d moll und Macbeth-Symphonie mit Liszts Fantasie über ungarische Melodien (Vera Schapira-Wien) gaben diesem Konzert einen reizvoll einheitlichen Charakter. Anna Hegner spielte das Violinkonzert D dur von Tschaikowsky mit reifster Kunst. Im „Liedertafel"-Konzert sang Karl Erb Brahms' Rinaldo. Andreaes zeitgemäßes „Magentalied" und Hermann Suters gefühlgesättigter Chor „Sterne" mit Streichorchester stellten sich dem Chorwerk würdig an die Seite. Im „Rigoletto" und einem Balladenkonzert entfaltete Hans Vaterhaus seine große Gestaltungskraft. Friedrich Kloses neues Chorwerk Sonne-Geist erlebt seine Uraufführung.

Baur.

Kunst und Künstler

— Die von uns bereits vor längerer Zeit als geplant gemeldete Klose-Woche wird am 10. Juni in München mit „Ilsebill" beginnen; „Das Leben ein Traum", die Messe, Kammermusik und „Der Sonne Geist" werden folgen.

— Max v. Schillings wird seine Tätigkeit am Stuttgarter Hoftheater mit Schluß dieser Spielzeit wesentlich einschränken und zunächst nur noch die Konzerte der Kgl. Hofkapelle weiter leiten. Als Grund wird der Wunsch des Generalmusikdirektors angegeben, sich in Zukunft ungestört durch Berufsarbeit größeren kompositorischen Aufgaben widmen zu können.

— Am 17. März vollendete Kgl. Musikdirektor Karl Hirsch in Baden-Baden sein 60. Lebensjahr. 1858 zu Wending (Bayern) geboren, studierte er in München Musik, nachdem er einige Jahre Volksschullehrer gewesen, und lebte seit 1882 als Dirigent und Musiklehrer in Sigmaringen, später als Kapellmeister in Passau und München und leitete 1887—92 die „Liedertafel" in Mannheim, den Lehrergesangverein, Oratorienverein, Kasinogesangverein und Cäcilienverein Ludwigshafen und siedelte 1892 nach Köln über, 1893 nach Elberfeld, wo er die Leitung der „Liedertafel" und einer Kunstgesangschule übernahm; seine Dirigententätigkeit erstreckte sich auf die benachbarten Städte Barmen, Remscheid und Solingen. 1909 ging er nach Baden-Baden als Dirigent der Liedertafel Aurora und des Chorvereins. Er ist als Dirigent und Komponist von Chorliedern sehr geschätzt. —t.

— Wilhelm Freudenberg, früher Leiter des Kaiser-Wilhelm-Gedächtnischors in Berlin, feierte am 11. März seinen 80. Geburtstag. Freudenberg hat längere Zeit in Wiesbaden gelebt und dort eine Reihe von Opern geschrieben, zu denen er teilweise die Texte selbst dichtete. Seine Kunstanschauungen finden sich niedergelegt in dem Werke: „Was ist Wahrheit?"

— Dr. Ludw. Rottenberg beging am 15. März den Tag, an dem er vor 25 Jahren zum ersten Male als Kapellmeister an der Frankfurter Oper wirkte. Der junge österreichische Musiker wurde von Brahms empfohlen. Rottenberg hat sich durch seine feinfühlige, geschickt ausdeutende und zuverlässige Stabführung das Vertrauen der Frankfurter Musikfreunde in hohem Maße erworben. Die Leitung der Oper denkt zu Ehren Rottenbergs bei Beginn der neuen Spielzeit einen besonderen Abend zu veranstalten.

— Dr. Wilhelm Kleefeld begeht am 2. April in Berlin seinen 50. Geburtstag. 1868 zu Mainz geboren, studierte er erst Naturwissenschaften, wandte sich aber bald der Musik zu und wurde Schüler von Radecke und Spitta. 1891—96 war er Kapellmeister in Mainz, Trier, München und Detmold, 1898 ging er als Lehrer an das Konservatorium Klindworth-Scharwenka nach Berlin, habilitierte sich 1901 vorübergehend als Privatdozent für Musik in Greifswald und lebt jetzt in Berlin. Er redigierte Neuausgaben von „Don Pasquale", „Wasserträger", bearbeitete Berlioz' „Beatrice und Benedikt" und schrieb Analysen für den „Opernführer", sowie Aufsätze für Musikzeitungen. Auch kompositorisch ist er hervorgetreten. —t.

— Kapellmeister Ernst Kunwald begeht am 14. April seinen 50. Geburtstag. 1868 zu Wien geboren, studierte er erst Jura, dann bei Grädener und Epstein Musik, besuchte noch das Leipziger Konservatorium und ergriff die Dirigentenlaufbahn. Als Korrepetitor war er in Leipzig, Sondershausen, Essen, Halle tätig, ging dann als Kapellmeister nach Rostock, dirigierte 1900—1901 in Madrid den Nibelungenring und wirkte 1902—05 an der Oper in Frankfurt a. M., 1905—06 an der Krollschen Sommeroper in Berlin. 1906 war er am Stadttheater in Nürnberg, 1907—12 Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Berlin und ging 1912 als Dirigent des Symphonie-Orchesters und der Maifestspiele nach Cincinnati. —t.

— Siegfried Ochs wird am 9. April 60 Jahre alt.

— Vom „Deutschen Kriegsmännerchor Laon" und seinem Leiter, Prof. Dr. Fritz Stein, kommen wieder allerlei erfreuliche Nachrichten in die Heimat. Respekt auch vor der künstlerischen Arbeit, die draußen geleistet wird! Der Deutsche Kriegsmännerchor hat auch in der Heimat schon Konzerte gegeben, so ein Kirchenkonzert in Düsseldorf am 18. Januar, in Heidelberg am 21. Januar, wo u. a. von Wolfrum die Chöre Op. 11, von Brahms die Rhapsodie aufgeführt wurden.

— Pianist Otto Wetzel aus Bielefeld wurde ab 1. Januar d. J. für das Fürstliche Konservatorium in Detmold verpflichtet.

— Als Nachfolger von Jos. Schwartz wurde Heinrich Tiemer (Mannheim) für die Kgl. Oper in Berlin gewonnen.

— H. Stangenberg (Frankfurt a. M.) geht als Oberspielleiter ans Stadttheater nach Riga.

— Hofoperndirektor Fr. Cortolezis hat die Leitung des Bach-Vereins Karlsruhe übernommen.

— Fel. Schmidt wird als Leiter des Berliner Lehrergesangvereins zurücktreten. An seine Stelle tritt Hugo Rüdel.

— Der Leiter der Singakademie in Hamburg, Prof. Rich. Barth, will sein Amt aus Gesundheitsrücksichten niederlegen.

— Die Marie-Fabian-Gernsheim-Stiftung (Berlin) kommt in diesem Jahre den Damen v. Hannschewski, Baumgarten und Greffin zugute.

— Graf Nik. Banffy ist zum Oberdirektor der Kgl. Oper und des Nationaltheaters in Budapest ernannt worden.

— Die Württ. goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft wurde dem Professor der Musik Theodor Wiehmayer am Kgl. Konservatorium in Stuttgart verliehen.

— Joseph Pembaur ist die Koburg-Gothaische Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Der Konzertsängerin Frau Dr. Philomena Kempter (Zürich) wurde das Kgl. Bayerische Ludwigskreuz verliehen.

— Der Fürst zur Lippe verlieh Fritz Rögely (Detmold) die Kriegsehrenmedaille am weißen Bande.

— Unserem Mitarbeiter, dem als k. u. k. Leutnant im Felde stehenden Wiener Musikschriftsteller Dr. jur. et phil. H. R. Fleischmann wurde das Goldene Verdienstkreuz mit den Schwertern am Bande der Tapferkeitsmedaille verliehen.

— Maria Mora v. Goetz hat die österr. Rote-Kreuz-Medaille erhalten.

— In Gera brachte H. Laber in den Konzerten der Hofkapelle und des Musikalischen Vereins u. a. folgende Werke zur ersten Aufführung: Weingartner, 4. Symphonie; Straeßer, 1. Symphonie; G. Schumann, Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema; Boehe, Tragische Ouvertüre; Graener, Sinfonietta und Musik am Abend; Bruckner, 1. Symphonie; Reger, Beethoven-Variationen und Mozart-Variationen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Prof. Wilhelm Seifhardt, langjähriger Seminarmusiklehrer, Ehrenmitglied des Tonkünstlervereins, auch als Musikschriftsteller und Kritiker geschätzt, starb in Dresden, 67 Jahre alt.

— In Leipzig starb der Hofopernsänger und Gesangpädagoge Joseph Gerhartz.

— In Augsburg starb der bekannte Orthopäde Hofrat v. Hessing aus Rothenburg o. T., der im vergangenen Jahre der Deutschen Bühnengenossenschaft das Wildbad für Erholungszwecke ihrer Mitglieder geschenkt hat.

— Mit dem Inhaber der k. u. k. Hof- und Kammermusikhandlung Joh. Hoffmanns Wwe. in Prag, Jaromir Hoffmann, dessen Tod aus Prag gemeldet wird, sinkt das letzte Mitglied des alten Musikprag ins Grab. Hoffmann hat das Geschäft 1879 übernommen und es zu großer Höhe gebracht. Geschäftliche Beziehungen verbanden ihn mit Wagner, Bülow, Taussig, Rubinstein u. a. m. Hoffmann, in dessen Geschäft sich die Altprager Notablen und Kritiker, wie Apt, Ambros, Ulm, Tobisch gerne zusammenfanden, um eifrig zu disputieren und Glossen zu machen, war eine Kraftnatur von Derbheit und Humor. Zu seinen besten Freunden zählte Ludwig Slansky, vormals Kapellmeister am Prager Deutschen Theater.

— Johann Gustav Emil Sjögren ist in Stockholm gestorben. Hier wurde er am 16. Juni 1833 geboren, vollendete seine in der Heimat begonnenen Studien in Berlin bei Fr. Kiel und K. A. Haupt und wirkte seit 1891 als Organist an der Johanniskirche in seiner Vaterstadt. Sjögren, der Lieder und Klavierstücke usw. geschaffen hat, gilt mit Recht für einen der bedeutendsten neueren schwedischen Komponisten. Er hat der deutschen Romantik in nationaler Umdeutung eine Stätte in seiner Heimat verschafft.

— Auguste Amalou, Kapellmeister am Theater „Gaîté-Lyrique", ist nach einer verdienstvollen Tätigkeit, die ihn über Genf, Rouen und Vichy nach Paris führte, gestorben. Einer seiner Söhne ist Geiger und jetzt im Heeresdienst, eine Tochter hervorragende Harfenistin.

— In der N. Z. f. M. wird der Tod des Direktors des Konservatoriums in Moskau, Sergej Iwanowitsch Tanejew, gemeldet. Riemanns Lexikon erwähnt den Komponisten als im Juli 1915 in Moskau verstorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Im Deutschen Opernhause in Berlin ist d'Alberts Oper „Liebesketten" in einer neuen Fassung zur Erstaufführung gelangt.

— Paul v. Klenaus neue dreiaktige Oper „Kjartan und Gudrun" gelangt am 4. April am Hoftheater in Mannheim zur Uraufführung.

— „Volksmärchen und Volkslied", ein Spiel von L. Küßner mit Musik von Wilh. Müller, hatte in München großen Erfolg. M. G. Conrad schreibt darüber in der T. R.: In einer wundervollen Mischung von Wirklichkeit und Phantasiespiel erzählt in ihrem reizenden Biedermeierstübchen eine alte liebe Muhme Märchen von Grimm und Leander-Volkmann, und plötzlich tut sich ein Vorhang auf und die Erzählung setzt sich szenisch fort oder unterbricht sie nur für einen Augenblick als lebendes Bild. Als lustigstes Mittelstück in breiterer dramatischer Ausführung erscheint die Altweibermühle von Leander, darin Frau Lisbeth Küßner selbst die alte Klapproth mit vollendeter Kunst spielt. Das Innigste und Ergreifendste ist die Gestalt des Volksliedes in der Person der Sängerin Fräulein Therese Roth, die teils allein, teils im Bunde mit kleinen Mädchen und Jungen eine Reihe der schönsten alten Volkslieder vorträgt, darunter zwei („Wir Vöglein haben's wahrlich gut" und „Der Mond ist aufgegangen") in der gewinnenden Vertonung von Prof. Wilhelm Müller, dem geschätzten Münchener Liedermeister. Als Vorspiel wurde der bekannte Tonsatz „Traumsommernacht" für Harmonium, Geige und Harfe von Ludwig Thuille aufgeführt. Frau Prasch-Grevenberg als Märchentante und Fräulein Norden als Einleitung- und Schlußsprecherin entledigten sich ihrer Aufgabe zur hellen Freude des ausverkauften Hauses. Die Uraufführung im Schauspielhause war ein Sieg auf der ganzen Linie.

— „Ninon von Lenclos", Oper nach dem gleichnamigen Drama Ernst Hardts von Michele A. Eulambio, einem jungen Griechen, fand bei ihrer Erstaufführung im Stadttheater in Magdeburg das Interesse des Hauses.

— Die Münchener Hofoper wird voraussichtlich Ende Mai die Oper Theophano von Paul Graener, Text von O. Anthes, zur Uraufführung bringen. Mit Ernst Hardt als Textdichter arbeitet Graener an einer komischen Oper „Schirin und Gertraude".

— Richard Strauß hat seine Musik zu Molières „Bürger als Edelmann" in eine neue Fassung gebracht. Das Werk soll in dieser neuen, selbständigen Form bei Max Reinhardt zur Uraufführung kommen.

— Die Hofoper in Dresden bereitet zur Uraufführung die Märchenkomödie „Mantje Timpe Te" von O. Ernst, Musik von Otto Naumann, vor.

— Wilhelm Maukes Mimodrama „Die letzte Maske" hat in Frankfurt einen starken Eindruck gemacht, obwohl die Aufführung dem Werke nicht ganz gerecht wurde.

— Eine ukrainische Freiheitsoper „Der heilige Morgen" von Horst Platen, Kapellmeister des Hamburger Thalia-Theaters, ist vom Hoftheater in Schwerin zur Uraufführung angenommen worden. Der Text behandelt die Freiheitsbestrebungen der Ukraine unter dem zaristischen Regiment, wodurch die Oper, deren Libretto bereits vor dem Kriege fertiggestellt war, eine ungewollte Aktualität bekommen hat.

— Das Eisenacher Stadttheater brachte Armin Friedmanns deutsche Komödie „Der Thomaskantor" zur ersten Wiedergabe. J. S. Bach steht im Mittelpunkte. Er ist weniger als großer Künstler, denn als guter und das Leben meisternder Mensch gestaltet.

— Ein Berlioz-Ballett ist die neueste Variation des Themas der Klassiker-„Bearbeitung". Die Wiener Hofoper brachte ein aus der Phantastischen Symphonie, „Romeo und Julia", „Fausts Verdammnis" usw. zusammengestoppeltes, schmackhaftes Ragout zur Aufführung. Vater der „Idee" ist Joseph Haßreiter, der Musik-Kompilation Jul. Lehnert. Nach Reger Berlioz. Wer mag nun dran kommen? Arme deutsche Bühne.!

— Das Oratorium „Jesus von Nazareth" von Gerhard v. Keußler, das in Prag zur Uraufführung gelangte, hat seine reichsdeutsche Erstaufführung im März in Elberfeld unter J. Buths erlebt.

— In Berlin brachte das Fitzner-Quartett Ferd. Scherbers Quartett in d moll zur ersten Wiedergabe.

— Luise Schalt (Mannheim) hat kürzlich die Klaviersonate Op. 14 von Botho Sigwart zur ersten öffentlichen Wiedergabe gebracht und wird eine zweite, in der Handschrift hinterlassene Sonate des im Kriege Gefallenen demnächst spielen.

— In Düsseldorf machte die Dresdener Sängerin Gertrud Meinel mit neuen Liedern von Hans Ebert Eindruck.

Vermischte Nachrichten

— Die Dresdener Hofoper veranstaltet in der Karwoche in Riga eine Anzahl von Aufführungen und Konzerten. In Aussicht genommen sind „Meistersinger", „Fidelio" und „Tiefland", ferner je ein Konzert im Theater (Beethoven-Rich.-Strauß-Abend) und am Karfreitag in der Kirche („Parsifal"-Bruchstücke).

— Eine Sächsische Künstlerhilfswoche wird vom Sächsischen Künstlerhilfsbund in der Zeit vom 13.—21. April d. J. im ganzen Königreiche veranstaltet. Es sind Wohltätigkeitsaufführungen in allen Städten geplant, besonders in den drei Großstädten Dresden, Leipzig und Chemnitz. Der Bund gliedert sich in 3 Gruppen: Vortragende Künstler und Tonsetzer, Dichter und Berufsschriftsteller, bildende Künstler. Die Hilfstätigkeit kommt in erster Linie den kriegsbeschädigten Künstlern und den Hinterbliebenen gefallener Helden zugute.

— In Bielefeld haben die Stadtverordneten beschlossen, das Stadttheater in städtische Regie zu übernehmen, da sich die Gastspiele auswärtiger Truppen nicht mehr haben durchführen lassen. Als Musikleiter wird der Dirigent des Städtischen Orchesters, Kgl. Musikdirektor Cahnbley, tätig sein.

— Das Berliner Blüthner-Orchester wird im April eine Konzertreise nach Rumänien und Ungarn unternehmen.

— Von der ruhmreichen musikalischen Vergangenheit der alten Saalestadt Halle, in der so bedeutende Musiker wie Zachau, Friedemann Bach, Reichardt, Scheidt, Händel, Franz gewirkt haben und der mehr als einmal eine Führerstellung in der deutschen Musik zufiel, ausgehend, ist hier die Gründung eines Unternehmens angeregt worden, das den Namen Händels als des musikalischen Schutzpatrons von Halle tragen soll. In seinem Programm will sich der Verein auf die klassische und vorklassische Instrumental- und Sologesangsmusik in allen ihren Formen beschränken, und diesem Zweck sollen jährlich drei Konzerte mit sorgfältig gewählten einheitlichen Vortragsfolgen und unter Mitwirkung namhafter Solisten dienen. Die neben den Oratorien viel zu wenig gepflegte Orgel- und sonstige Instrumentalmusik Händels wird dabei besondere Berücksichtigung finden. An der Spitze des Vereins, dessen Wirksamkeit für das hallische wie überhaupt für das deutsche Musikleben fruchtbar zu werden verspricht, stehen Universitätsmusikdirektor Prof. Alfred Rahlwes und Prof. Dr. Hermann Abert. K.

— In München ist die Gründung eines Hans-Pfitzner-Vereins, für den bereits ansehnliche Mittel vorhanden sind, geplant. Er will es sich zur Aufgabe machen, sowohl die Werke seines Namenspatrons wie das Schaffen lebender deutscher Tonsetzer überhaupt zu fördern.

— Der Verband schweizerischer Musikalienhändler beabsichtigt, unter dem Titel „Der schweizerische Musikverlag" von Zeit zu Zeit Mitteilungen über alle in der Schweiz erscheinenden Musikalien herauszugeben und will die Hefte, deren erstes im Dezember 1917 erschienen ist, als Fortsetzung des Verlagskatalogs der Berner Landesausstellung von 1914 betrachtet wissen. Interessenten stehen diese Mitteilungen zur Verfügung.

— Die Wahlmelodie. „Die meisten von uns haben einen Wahlspruch. Er ist mehr oder weniger geschmackvoll gewählt; selten steht er zeitlebens mit unserer Handlungsweise in Einklang. Vor vielen Jahren hat irgendeine Kusine den oft gehörten Spruch fein säuberlich in Holz gebrannt, jetzt hängt das Ding an der Wand und betrügt kindliche Gemüter. Das Ideal von damals ist längst in uns erstorben.

Ich wüßte etwas Besseres an Stelle des Wahlspruchs zu setzen. Eine Melodie. Töne besitzen größere Modulationsfähigkeit als Buchstaben. Tempo und Klangfarbe helfen Gefühle in einer Melodie zum Ausdruck bringen, die in fest gefügte Worte nicht gemeistert werden können.

„Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" — kein Mund, sei er noch so beredt, vermag diesen Worten die Stimmung des Augenblicks einzuhauchen. Anders die Wahlmelodie! In ihr finde ich die Stärke zum Ausharren im Kampfe. In ihr kann ich aber auch der Geliebten viel Zärtliches sagen; in ihr kann ich auch verlorenes Glück beweinen.

Töne sind ein unendlich schmiegsames Material. Der Meister hielt einen Rhythmus fest, der als Schönheit im Weltall schwebte, — er tonte die Melodie. In dieser melodischen Fassung gehen meine feinsten Seelenregungen in die Saiten über und verleihen der Stimmung Klang.

Wählt euch ein Leitmotiv! Mancher Entschluß ist dann glückbringend gefaßt, mancher Glanz kann dann in schönster Form ausstrahlen. Und wem ein Liedchen die paar Takte als Wandspruch aufmalt, der braucht nie vor dem einstigen Ideal die Augen zu schließen. Ein Rhythmus erstirbt nie.

Tausendfältig ruhen solche Leitmotive als unscheinbare Perlen in den Meisterwerken unserer Tondichter und harren ihrer edelsten Aufgabe: das Dasein eines Menschen mit mildem Lichte zu umstrahlen."

Dieser Gedanke, den Horst Schöttler, der geschmackvolle Lebenskünstler, in seinen „Finessen vom Lachen, Leben und Lieben" (Verlag von L. Staackmann, Leipzig) in so ansprechender und überzeugender Weise vorträgt, hat gewiß schon manchem Musikfreunde im Blute gelegen und ist vielleicht schon manchmal zur Ausführung gelangt, wenn auch nicht gerade in dieser Form. Wenigstens habe ich schon lange vor dem Erscheinen der Schöttlerschen Anregung ein musikalisches Motiv geschätzt, das mir nie aus dem Sinn gekommen ist und nie kommen wird, weil es meinem Empfinden nach eine Idee vertont, die mir als Wesen allen Erdendaseins und Ziel aller Selbstkultur und Charakterbildung erscheint, die Idee des freudigen Aufwärtsstrebens, des Emporstrebens aus Freude. Wir empfangen Freude in verschiedenem Sinne auf mannigfaltige Art, wenn wir uns strebend bemühen, aus allen Ereignissen unseres Lebens das uns Erhebende und Beseligende, Erfreuende und freudig Stimmende dankbar hinzunehmen oder herauszusuchen. Was jeder Sterbliche vermag, haben Künstlernaturen mit feinem Empfinden und trefflicher Ausdrucksfähigkeit nicht nur bei sich innerlich erlebt, sondern auch in ihren Werken eine äußere vollwertige Form gegeben. Nach diesen Perlen gilt es zu tauchen und zu suchen, bei welchen musikalischen Motiven unserer gestaltungssichern Tondichter in dieser oder jener Brust sich freudige, emporstrebende Gefühle regen.

Wer ein so auf ihn wirkendes Motiv kennt oder suchen will und findet, wird hiermit um freundliche Mitteilung desselben an Mittelschulrektor E. N. Schreiber in Marienwerder, Wpr., Ziegeleistr. 1, gebeten. Notwendig ist dabei genaue Abschrift des Motivs mit Tonart und Takt bei vollständiger Quellenangabe. Nach einiger Zeit sollen zunächst alle Motive mit freudig erhebendem Grundton veröffentlicht werden, um zu Nachempfinden, Durchdenken, Mitfühlen und Stellungnahme anzuregen, damit der Gedanke der Wahlmelodie Aufnahme finde. E. N. S.

(Nachschrift der Schriftl. „Eigentlich" sehen wir den tieferen Sinn der Wahlmelodie trotz allen schönen Worten Herrn Schreibers nicht ein und fürchten sehr, daß die an sich ja gut gemeinte Sache auf eine bloße Spielerei hinauslaufen wird. Immerhin möge der Aufruf hier Platz finden.)

*

— Zu unsern Bildern. Zwei hoch begabte junge Violinspielerinnen haben in der letzten Zeit neben anderen von sich reden gemacht: Lätitia Forster aus Stuttgart, eine Schülerin Wendlings, die mit großem Erfolge in Stuttgart, Köln usw., konzertierte, und Hedwig Faßbänder aus Zürich, die mit ihrem Vater, Peter Faßbänder, seit dem vorigen Jahre Konzertreisen in Deutschland und der Schweiz unternommen und für ihr reifes Können viele Anerkennung gefunden hat. Beide Künstlerinnen gehören jenen Vertreterinnen ihres Faches an, die in der Hauptsache wohl große Technik als eine Voraussetzung künstlerischen Spiels, nicht aber auch als einziges Ziel ihres Strebens, dies vielmehr im Dienste des Höchsten und Besten der Literatur erkennen.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir hoffen, unseren Freunden mit der „Polnischen Tanzidylle" Dr. Walter Niemanns, des Leipziger Komponisten und Schriftstellers, eine besondere Freude zu machen. Das leichtbeschwingte und anmutig bewegte Stück erfordert keine große Technik, aber einen belebten Rubato-Vortrag im Auf und Ab seiner Stimmungen.

An unsere Leser!

Die Bestimmungen der Behörde zwingen uns, den Umfang der „Neuen Musik.-Ztg." zu beschränken. Wir sind überzeugt, daß unsere Freunde die Notlage der Zeit berücksichtigen und begreifen werden, daß wir den ergangenen Vorschriften über den Papierverbrauch Folge leisten müssen. Die räumliche Beschränkung wird in der nächsten Zeit hoffentlich nicht ein für allemal sondern nur gelegentlich eintreten. Die veränderten Verhältnisse bedingen aber auch für unsere Mitarbeiter eine Verminderung des Umfanges besonders der Musikbriefe, wovon wir Kenntnis zu nehmen bitten.

Schriftleitung und Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

Schluß des Blattes am 21. März. Ausgabe dieses Heftes am 4. April, des nächsten Heftes am 18. April.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Stephani, Herm., Op. 27: 1. Das Volk in Eisen, für Gesang und Klavier, 2. Michel auf der Tenne, 3. Dem Hindenburg, dem Feldmarschall, 4. Des Kaisers Flieger, je 25 Pf., 5. Der deutsche Landsturm. Dr. Herm. Stephani, Eisleben.

Der kleine Rosengarten, Volkslieder von Herm. Löns zur Laute gesungen von Fritz Jöde. 3 Mk. Eugen Diederichs Verlag, Jena.

Klaviermusik.

Bauer, Luis, Op. 8: Freiheitsklänge. Modernes Marschintermezzo 1.50 Mk. Verlag Aurora, Dresden-Weinböhla.

Fromm-Michaels, Ilse, Op. 7: Walzerreigen. Carl Herm. Jatho, Verlag, Berlin.

Bücher.

Niemann, Walter: Klavier-Lexikon, 3. völlig umgearbeitete und vermehrte Auflage. C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Hohn, Wilh.: Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben, geb. 1.20 Mk. Friedr. Pustet, Regensburg.

— Notenbeispiele dazu brosch. 2 Mk. Ebenda.

Engel, Eduard: Entwelschung, Verdeutschungswörterbuch. Hesse & Becker, Leipzig.

Weißmann, Adolf: Der Virtuose. Paul Cassirer, Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger, Stuttgart | 1918 / Heft 14

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Inhalt:

Musikgeschichte an höheren Schulen.

Von Ernst Stier (Braunschweig).

In dem von R. Schwartz herausgegebenen Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15 stellt Guido Adler-Wien dies neue Lehrfach als durchaus notwendig hin und begründet seine Forderung mit gewinnender Herzenswärme. Der Heerrufer fand nicht nur in Fachzeitschriften, sondern auch bei Schulfreunden und musikalisch Gebildeten lebhafte Zustimmung; der zeitgemäße Gedanke kann also nicht leichthin abgetan, sondern muß ernstlich geprüft werden. Um die Wahrheit ins rechte Licht zu setzen, darf man dem Beifall gegenüber die Bedenken und Schwierigkeiten nicht verschweigen, denn der Weg zum Ziel ist lang und mühsam.

„Leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen." Nach dem Kriege wird die geänderte Weltlage das Leben wesentlich verändern, und die Schule in ihrer stillen Arbeit macht in Auswahl und Bewertung einzelner Unterrichtsfächer sicherlich keine Ausnahme, denn jeder wird zugeben, daß das richtige Verhältnis zwischen der Gestaltung der Schule und den Anforderungen des Lebens, wie es den besten Geistern unsrer Zeit vorschwebt, noch keineswegs hergestellt ist. Manche Stürmer und Dränger fordern jetzt schon durchgreifende Neugestaltungen, andere sogar völligen Umsturz des höhern Schulwesens. Da gilt es, sowohl die vor dem Weltenbrande schwebenden Fragen, als auch die neu aufgeworfenen der Entscheidung entgegenzuführen. Das wird ein ebenso harter Kampf wie der gegenwärtige an den Grenzen; denn es handelt sich um das kostbarste Gut unseres Volkes, um die Zukunft des heranwachsenden Geschlechts, das die Errungenschaften der größten Zeit, die Deutschland je erlebte, wahren und mehren soll. Der eine verlangt, um nur einige Punkte zu erwähnen, daß infolge der gemeinsamen Not und der sich jetzt genäherten Berufsstände die Vorschule, ja sogar die Unterstufe der höhern Lehranstalten abgeschafft wird zum Vorteil der allgemeinen Volksschule, die eine Jugend erzieht, die allen Aufgaben des nationalen, bürgerlichen und sittlichen Lebens gerecht wird. Der andre wünscht im Gegensatz zu der jetzigen Dreigliederung in Gymnasium, Realgymnasium und Oberrealschule eine deutsche Einheitsschule mit stärkerer Betonung der ethischen Fächer. Eine Regierungsverfügung verleiht dem Zeichnen als Vorbildung für militärische Zwecke erhöhte Bedeutung; daß dem Turnen, Rudern, Schwimmen, der gesamten Körperpflege nach dem Vorbilde Englands und Frankreichs mehr Spielraum gewährt wird, ist, wie die Einrichtung der Jugendwehr beweist, selbstverständlich.

Die Behörden blieben bis jetzt und zwar mit Recht allen von unverantwortlicher Seite kommenden Wünschen gegenüber „kühl bis ans Herz hinan". Nur einen Punkt hielt die preußische Regierung für spruchreif, nämlich die Regelung des Geschichtsunterrichts. Nach den Ministerialverfügungen vom 2. September 1915 und 26. Februar 1916, die fast allseitigen Beifall fanden, bildet die Schulung des Urteils die Hauptaufgabe des Unterrichts; demnach müssen verwandte Erscheinungen und Entwicklungen gesucht werden. Dies ist aber lediglich Sache des Verstandes. Allerdings bleibt ohne die geistige Entwicklung das politische Wachstum unverständlich, jene zeigt sich aber vorzugsweise in der Literatur, diese tritt also in den Vordergrund. Die gesamte Wechselwirkung von politischem und kulturellem Leben aus dem Geiste der Zeit zu erklären, bleibt ein frommer Wunsch, eine besondere Berücksichtigung der Musik ist ganz ausgeschlossen. Von weitern Einzelwünschen seien nur erwähnt die Vermehrung der Stunden für Erdkunde, die Neuaufnahme der philosophischen Propädeutik, Biologie, Stenographie usw., dabei soll aber die jetzige Gesamtzahl ja nicht überschritten werden!

Die Lösung des Rätsels sieht Norrenberg, ein berufener Führer, nicht in der Vermehrung, sondern in der Verwertung, der vollen Ausnutzung der den einzelnen Fächern eingeräumten Zeit; seiner Ansicht nach wirkt der Erfolg nur in der eindringlichen Verarbeitung eines sorgfältig ausgewählten Stoffes. Damit trifft er den Nagel auf den Kopf, aber hic haeret aqua: da liegt der Hase im Pfeffer. Wie steht es denn mit dem Stoff für den Geschichtsunterricht? Für denselben fehlen alle Vorbedingungen, der Historiker beschäftigt sich nur bei besonderer Anlage und Vorliebe während seiner Studien mit Musik, das deutsche Lesebuch für höhere Lehranstalten, soweit ich es kenne, enthält kein Wort über Tonkunst oder Komponisten, obwohl „das Mädchen für alles" manchen Abschnitt aus den Werken unsrer Musikschriftsteller und Tondichter z. B. von Ambros, Schumann, Wagner, Liszt, Kretzschmar u. a. aufnehmen könnte. Viele Lehrbücher für den Geschichtsunterricht erwähnen zwar in der Kulturgeschichte des betreffenden Abschnitts nebenbei auch die Musik, die aber zwecklos erscheint und höchstens Treitschkes Meinung bestätigt, daß die deutsche Jugend unter allzuviel geschichtlichem Wissen leidet. Als typisches Beispiel sei angeführt, was der vielgebrauchte Grundriß der Weltgeschichte für höhere Lehranstalten von F. C. Andrä (Leipzig, Voigtländer) über das wichtige Zeitalter Friedrichs des Großen sagt: „Ungefähr gleichzeitig mit der Poesie, ihr teilweise vorauseilend, erhielt die deutsche Musik durch eine Reihe trefflicher Meister ihre vollkommenste Ausbildung, namentlich durch Sebastian Bach (die Matthäus-Passion), Händel (der Messias), Mozart (die Opern „Don Juan", „Die Zauberflöte", Das Requiem), Gluck (Iphigenie in Aulis und in Tauris) und Haydn („Die Schöpfung", „Die Jahreszeiten").

Mit diesen Brocken, die nur dünkelhafte Vielwisserei begünstigen, weiß weder Lehrer, noch Schüler den Hund vom Ofen zu locken; außerdem fehlt ihnen jedes Verständnis, wenn sie die Werke selbst nicht kennen. Auf die gewünschte Entwicklung der Literatur wird der Lehrer dagegen um so lieber eingehen, als der Deutsch- und Geschichtsunterricht meist in einer Hand liegen; für die bildenden Künste findet er beim Zeichenlehrer wirksame Unterstützung und Anschauungsmittel. Für die Musik hat der Historiker nichts übrig, er lehnt die Arbeit und Verantwortung ab, beide dem Gesanglehrer über-

lassend. Dieser hat aber an und für sich einen schweren Stand, namentlich wenn er dem Lehrkörper, wie so häufig, gar nicht angehört, sondern den Unterricht im Nebenamt gibt. Der Schüler der Mittel- und Oberklassen sieht ihn nicht für voll an und sucht sich nach Möglichkeit von den Chorgesangstunden, die naturgemäß an schulfreien Nachmittagen liegen, zu „drücken", weil er weiß, daß dies Fach im Zeugnis und bei der Versetzung gar nicht in Betracht kommt. Der Unterricht selbst erfordert die schärfste Disziplin, die durch Zahl — oft über 100 Schüler —, Altersunterschied von der Sexta bis zur Prima, durch die Aufstellung teilweise hinter dem Rücken des Lehrers usw. erschwert wird. Nicht unwichtig ist auch die Titelfrage, selbst die treueste Hingabe an den Beruf trägt dem Gesanglehrer fast nie eine Auszeichnung ein, während ein tüchtiger Kammermusiker, der an einem staatlichen Konservatorium unterrichtet, sehr bald Professor wird. Sogar der Universitätsmusikdirektor rangiert erst vor dem Reit-, Tanz- und Fechtlehrer. Hier wirkt allein die persönliche Begeisterung für die Kunst. Ich hatte das Glück, mit Fr. Erk am Realgymnasium zu Düsseldorf zu wirken, der treffliche Mann gewann auch alle stimmbegabten Kollegen für sein Fach, sie verstärkten gern die Männerstimmen des Chors, rundeten diesen ab und halfen die Leistungen mustergültig zu gestalten. An einer andern Anstalt gab ein ausgezeichneter Bürgerschullehrer den Gesangunterricht im Nebenamt. Während einer Stunde geht der Direktor in dem langen Gang auf und ab, tritt plötzlich in die Klasse mit den Worten: „Herr X., ich habe draußen seit 5 Minuten keinen Ton gehört." Darauf erfolgte die prompte Antwort: „Wenn Sie nicht wissen, daß man auch pausieren und mündliche Belehrungen einflechten muß, tut es mir sehr leid", nahm seinen Hut und ging. Auf die Bitte zu bleiben, entgegnete der treffliche Mann: „Der Gedanke, unbewußt durch Horchen an der Tür beaufsichtigt zu werden, macht mir die Tätigkeit an Ihrer Anstalt ganz unmöglich." Er ging und kam nicht wieder. Damals sagte man noch nicht Auf Wiedersehn! In seiner Verlegenheit bat mich der Direktor um Uebernahme der Chorgesangstunden; ich willigte ein, sollte aber meine übrigen Stunden behalten und für diese besonders bezahlt werden. Auf meine Frage nach dem Grunde erfuhr ich, daß die Singstunden zu teuer würden, wenn sie für wissenschaftliche eingetauscht werden sollten. Ich dankte, und der Direktor sparte der Behörde jährlich einige Mark durch Verpflichtung eines Bürgerschullehrers. Dieser Vorgesetzte bildet keineswegs eine Ausnahme, sein Amtsgenosse, von dem Dr Hans Joachim Moser (z. Z. im Felde) in der „Neuen Musik-Zeitung" (Heft 20, 1916) berichtet („Musik als Nationalgut") ist noch schlimmer, denn dieser altklassische Philologe beherrscht als Vorsitzender des Musikvereins einer mitteldeutschen Kleinstadt das geistige, künstlerische und gesellschaftliche Leben, gebärdet sich als Musikfreund und wollte auch im 2. Kriegswinter weder Chorproben, noch Solistenkonzerte, weil für dergleichen Allotria die Zeiten zu ernst wären. Wie malt sich in solchem Kopfe die Welt! Für diese Schulmonarchen genügt es, wenn Schul- und patriotische Feiern durch einige Gesänge eingerahmt werden. Daß gute Chöre dem Tage erst die rechte Weihe geben, der Jugend den Blick erweitern, ihr vom Wust der Zahlen, Regeln und Formeln überlastetes Gemüt wie ein Jungbrunnen erfrischen, ist ihnen unbekannt und gleichgültig.

Wichtig wird die Einrichtung eines Orchestervereins, in diesem erschließt sich dem Schüler eine neue Welt, der Lehrer kann die Formen der Instrumentalmusik erklären, auf die Entwicklung aufmerksam machen, gute Hausmusik anregen und beeinflussen. Neben den reichen Mitteln für Natur- und Erdkunde, Zeichnen, Geschichte usw. werden vielleicht auch einige Brosamen für das Aschenbrödel Musik abfallen. Mit Eifer und allseitigem guten Willen läßt sich viel, durch Klagen und unfruchtbare Vorschläge nichts erreichen. Die mittelalterliche Kurrende hatte sicher Schattenseiten: Schädigung der Stimme, sogar der Gesundheit, Kürzung der Arbeitszeit, aber auch große Vorzüge. In einer mittleren Stadt Thüringens sangen wir abwechselnd unter Leitung des Präfekten, eines Primaners, oder des Adjunkten, eines Sekundaners 4mal wöchentlich mittags 1 Stunde, zu Neujahr 3 Wochen lang von 5—9 Uhr abends vor allen Häusern, an Festtagen mit Begleitung der Stadtkapelle Chöre aus Oratorien in den Hauptkirchen. Die Noten waren noch in den alten Schlüsseln geschrieben; wer als Sextaner eintrat, lernte unter Umständen den Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel wie ein Kapellmeister, er konnte vom Blatt singen und bekam früh einen reichen Literaturschatz. Tempora mutantur, et nos mutamur in illis.

Die Freude an der Kunst und damit am deutschen Idealismus muß wieder geweckt werden, weil die Jugend der höhern Knaben- und Mädchenschulen den gebildeten und begüterten Kreisen angehört, später zumeist leitende Stellungen einnimmt. Das Ziel wird auch ohne Schablone, frei von der Schulregel erreicht, wenn jeder in gutem Unterricht die Sache gefühlsmäßig auf sich wirken läßt und des Eindrucks sich bewußt wird. Der Einblick in die Architektonik und den lebendigen Organismus beim Anhören eines größern Werkes ist doch nur wenigen gestattet, wie uns die letzten Geheimnisse der Tonkunst überhaupt verschleiert bleiben; denn nach Goethe lernt man Natur und Kunstwerke nicht kennen, wenn sie fertig sind, man muß sie im Entstehen erhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen. „Ein Kunstwerk", sagt Grillparzer, „muß sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist: für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar und doch schon für das bloße Beschauen etwas und zwar etwas Bedeutendes". Durch gedächtnis- und verstandesmäßige Lehr- und Lernweise wird keine fruchtbringende Kraft des Geistes erzeugt, aus Erinnerungsbildern entsteht die Phantasie, die unser Seelenleben wie ein Strom durchflutet, der durch den Willen und edle Triebe den höchsten Zwecken dient. Wir müssen also nicht Kenntnisse erstreben, sondern die Einbildungskraft wecken, so daß der Schüler mehr erlebt und selbsttätig schafft; denn mit erstaunlichem Gedächtnis verbindet sich oft trostlose geistige Armut.

Die Hauptsache ist die innere Anteilnahme des Lehrers, diese kommt dem Schüler bald zum Bewußtsein, er wird gefesselt und erlangt die Liebe zur Musik, die zur inneren Bereicherung des Menschen so unendlich viel beiträgt. Hierin liegt die ethische Bedeutung; hat sich der Geist mit edlen, hohen Vorstellungen erfüllt, bleibt für die gemeine, zweideutige Musik kein Platz. Die Kenntnisse kommen dabei gar nicht in Betracht. „Wir wollen empfindende, nicht wissende, oder zu wissen glaubende Schüler haben; denn wie alles Gute kommt auch die Erkenntnis durch den Willen, und dessen Flügel heißen Empfindung und Phantasie, seine Schwungkraft Liebe" (P. de Lagarde). Auch Joh. Volkelt („Kunst und Volkserziehung", München 1911) verlangt, daß der Schüler aus den Worten und Bemerkungen heraus hört, wie der Lehrer mit Anschauen, Phantasie und Gefühl künstlerisch tätig ist. Das gilt namentlich von der Musik, die sich unmittelbar an die Phantasie wendet.

Nach den tiefaufwühlenden Eindrücken der Gegenwart kehrt das Volk und die Jugend zu dem ureigensten Wesen, der innerlich lebendig schaffenden Kraft zurück; jeder kann an seinem Teile auch ohne Gesetze dazu beitragen, daß die Musik im Theater, Konzertsaale, Hause und in der Schule die ihr gebührende Stellung einnimmt. Als leuchtendes Vorbild erscheint mir Direktor W. Pütz-Dortmund, der mit dem gesamten Lehrkörper der Realschule mit Realgymnasium sich bereit erklärte, dem deutschen Unterrichte auf jeder Stufe wöchentlich eine Stunde abzutreten. Er sagt („Deutsches Philologenblatt" vom 16. August 1916): „Das Volkslied, aus dem die Seele unsers Volkes spricht, müssen wir zum unverlierbaren Gut unsrer Jugend machen helfen. Deutsche Kunst und vor allem deutsche Musik sind die Kulturträger deutschen Wesens auf der ganzen Erde. Auch diese der Jugend zugänglich zu machen und sie erleben zu lassen, gehört zur deutschen Erziehung."

Eine solche Lehrerschaft wird das Ziel erreichen, und das ist die Hauptsache, mag der eine die stärkere Betonung der ethischen, ein anderer der praktischen und körperlichen Aus-

bildung oder größere Berücksichtigung der ästhetischen Seite des Geistes wünschen. Jeder Weg führt nach Rom, nur muß man den festen Willen haben, dahin zu kommen, und darf den Endpunkt niemals aus dem Auge verlieren.

Berta Morena.

Berta Morena. Ein wohllautender Name, bei dessen Klang jedes theaterfreudige Gemüt in Bayerns Hauptstadt in angenehme Wallung gerät. Der Backfisch himmelt selig mit den Augen in der Erinnerung an den letzten Theaterabend, der Jüngling skandiert im Geiste seine Verse wieder, mit denen er die Gefeierte angedichtet,
der reife Mann findet ein huldigekenden dramatischen Momente über-
und manche Frau, die selbst umann, unser zweiter Kapellmeister,
Schönheitsgöttin heiliges Dia nnige Ausarbeitung der verwickelten
trägt, preist neidlos die junon ur Theo Raven alles getan, um dem
Erscheinung mit dem klassis n, was allerdings nicht restlos gelang.
Antlitz. Alle aber sind sie sich e d Dorschfeldt (Magdeburg).
in der Anerkennung der au
gewöhnlichen Künstlerschaft, die
serer Berta Morena von den M**rtan und Gudrun".**
in die Wiege gelegt worden. theater Mannheim am 4. April 1918.
ihrer Geburtsstadt Mannheim
sie, noch im Kindesalter, bereits inem dritten, von ihm auch gedichteten
Kirchenchor tätig und erfreute tigen Oper „Kjartan und Gudrun"[1],
mit fünfzehn Jahren ihres e n auf der Bühne einen außergewöhnlich
„Bühnenerfolges" als — „S Erfolg errungen, einen Erfolg, der
vögelchen". Hofkapellmeister F , als das Werk auch nicht das mindeste
gebührt das Verdienst, die jug r Massen verrät, von brutaler Kino-
liche Kunstnovize alsbald in entfernt ist und sich als ein ernstes,
chen eingeführt zu haben, wo izes darstellt, das, in seiner Ethik in
am Hoftheater unter der Ae Poesie wurzelnd, weniger dramatischen
Possarts eine Meisterschule ge nit solch zwingender Kraft zur Geltung
in der sie bald zur würdigen N , verhehlt er sich auch gewisse Mängel
folgerin der großen und vielgef rlahmt.
ten Ternina heranreifte. nd Gudrun findet sich zuerst in den
uns ist sie hier und da durch Bonus'
s es in einer der Klenauschen gegen-
Nebenmotiven enthält. Klenau konnte
ten. Kjartan und Gudrun haben sich

Bereits bei ihrem ersten A 0) einst geliebt, aber ihrer Liebe ist
treten als Agathe hatte sie sich ieht in ferne Länder und als er heim-
Sympathien der Münchener erob ib seines Freundes und Halbbruders
Dabei erfuhr Possarts künstleris schweigsame Frau, die ihre Arbeit tut
werte Bestätigung durch die Pr lebt. Die Leute raunen sich zu, daß
Urteil damals in die prophetisc n weilen. Um das Gerede zu bannen,
Stimme, in Verbindung mit der ach. Er ruft damit selbst sein Schicksal.
Vergangenheit auf. Stürmisch und
Erscheinung und den großen Zügen der Sängerin, ist heute schon ganz und gar nicht auf das Webersche Försterkind Agathe zugeschnitten. Es ist vielmehr der Holzschnitt eines Fidelio, einer Brünnhilde." Die Zukunft hat diesem Wort recht gegeben. Schon die Sieglinde und Elisabeth zeigten, wo Berta Morenas Kunst am stärksten Wurzel schlagen konnte: in jenen Dramen, die uns die Frauenseele nicht nur in ihren aufgewühlten Tiefen, sondern auch in ihrer seltenen ethischen Größe und Schönheit zeigen. Da ist kein mit nüchterner Reflexion vermischtes Mimen, kein bloßes kolorierendes Darstellen nach vorgezeichneter Vorlage mehr, da ist nur der faszinierende, alle Gemüter spontan ergreifende Vorgang inneren Selbsterlebens. Nicht eine „interessante" Darstellerin des Fidelio, der Sieglinde oder Brünnhilde fordert zur Bewunderung heraus, nein, Fidelio, Sieglinde, Brünnhilde selbst leben vor unseren Blicken das Leben ihrer, in der Sprache Goethes zu reden, „höheren Wirklichkeit". Keine ertüftelte „interessante" Auffassung, keine Kulissenreißerei des spekulierenden Kunstgeistes appelliert da an das klügelnde Verständnis eines unfruchtbaren Aesthetentums, nein, frei von allen persönlichen Eitelkeiten hat Berta Morena ihre ganze künstlerische Persönlichkeit auf die Wahrheit gestellt:

Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen.
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.

Wohl bei keiner Frauengestalt ist die Gefahr, die Quelle der Herzensgefühle beim Zuschauer durch eine klügelnde Reflexion zu verstopfen, so groß wie bei Isolde und Kundry: Das Seelenleben dieser beiden Frauen bewegt sich stets in der Nähe des mit der Vernunft nicht mehr zu Erfassenden, in der Nähe seines metaphysischen, namenlosen Ursprungs. Hier entfaltet Berta Morena wohl ihre höchste Künstlerschaft. Selbst wer gänzlich bar der erhabenen Philosophie ist, die sich in den beiden Frauengestalten und in Berta Morena inkarniert hat und zu Musik geworden ist, muß ein Wissender werden, wenn er mit seinem Herzen dieser Künstlerin folgt. Besseres läßt sich darüber nicht sagen als was einst der Tonsetzer Wilhelm Mauke über ihre Isolde schrieb: „Vor dieser Isolde versinkt das Theater vollkommen. Es gibt keinen Blick auf den Dirigenten, mehr, kein Zeichen auf Einsätze und instrumentale
vorwiegend ins Orchester verlegt sind sprießt alles hervor. Was
von Haldors Tod (ein wundervolles r unter der Wahrtraum-
steht sich von selbst. Die Singstimme ei aller Kunst verstand, wird
daß sie großenteils auf eine scharfe einmal klar. Seit den Tagen
sprochenen Wortes und seines Metru Suchers ist solche ideale Hin-
aber keineswegs als einen künstleri an die metaphysische Idee
fehlt da also jedes unmusikalische Prin dramatischen Gedichts uner-
moderner Melodiebildung herrscht, Unerhört die künstlerische
wurde, Bestrebungen, die auch and Fenteignung, das Loslösen von
Sinn verwirrt haben. Das nordische ster Kunstübung, das Ver-
Floskelwesen betont, das uns die ohne jede erkältende Re-
skandinavischen Kunst schon vergällt der leidenschaftliche Ueber-
nicht Endzweck in dieser Oper, die ng wahrster Empfindung, die
Gesetzen des großen musikdramatisc ie ein brandender Wogen-
Die Motiv- und Themenbildung z l ihre zitternde Seele zu
eine besondere Prägung. Vielleicht m uten droht. Hier haben wir
Ausgestaltung seines Schaffens sich i wieder die deutsche Isolde
hier hat ihm wohl der behandelte St Stils, bei der Tradition und
die, zum Prinzipe erhoben, in ande lichkeit, Wille und Gefühl zu
der Geschehnisse den Eindruck m einzigen elementaren künstle-
Orchesterbehandlung Klenaus ist hö Mitteilung zusammenfließen,
eine durchaus eigene Note, erdrückt a ch die bei modernen Isolden
die Singstimmen niemals. Die Kna en physiologische Liebesdeu-
Raums gestattet es nicht, auf Einzel verneint und alles ins Tran-
genommen haben wir es in Klenaus ntale erhebt."
Werke zu tun, dessen künstlerische V
es einen Fortschritt auf dem Wege d
nistischen Klangwesens zu überwind
findungs- und Vorstellungssphäre n
anzunähern, ohne das auf dem bishe
kunst Erreichte grundsätzlich zu opfe
dem vorwärtsstrebenden Intendant Aber nicht bloß als Tragödin
meister Furtwängler glänze Berta Morena ihrer Kunst.
machte tiefen Eindruck. Mit Sie ein besonderes Kabinettstück
nur zum Teil befreunden. Der 3.
Szene, ein armes Haus, keinen Augen, silbern klingenden Par-
bestimmend darf nur die von der Und wenn sie ihre warme,
gehen Menschen traurig zugrunde ienst des Liedergesanges stellt, so beweist sie auch da ihre Meisterschaft sowohl der Tongebung wie auch des seelisch vertieften Ausdrucks. Brahms' Meisterlied „Auf dem Kirchhof" wußte sie einst mit solchem Ausdruck vorzutragen, daß es klang wie eine Botschaft aus einer bessern Welt und durch den mächtigen Saal, den kurz vorher noch Beifallssalven durchbrausten, das andachtsvolle Schweigen tiefster Rührung und Ergriffenheit ging.

Nicht nur in ihrer zweiten und künstlerischen Vaterstadt München, an der sie mit ganzem Herzen hängt, hat sie sich ihren Lorbeer geholt, auch weit über den Grenzen ihrer Heimat durfte sie Triumphe ihres Könnens ernten, in Holland, der Schweiz, in Rußland, England und Amerika und an der alten Heimstätte stimmlicher Kultur, in Italien, wo sie in der Landessprache sang und als „Künstlerin von höchster suggestiver Kraft" gefeiert wurde. Das bedeutendste Lob aber, auf welches sie nicht mit Unrecht stolz sein darf, hatte ihr einst Gustav Mahler gespendet, indem er ihren Fidelio für eine schlechthin vollendete und geradezu vorbildliche Leistung erklärte.

Hatte Berta Morena der deutschen Kunst einst sogar im Auslande zu Achtung und Huldigung verholfen, so wird die deutsche Kunst gewiß stolz sein, die Künstlerin zu den Ihrigen zählen zu dürfen, von der man wie kaum von einer zweiten sagen kann, daß sie

mit urkräftigem Behagen
die Herzen aller Hörer zwingt.

A. V.

Claude Debussy †.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Der auch in Deutschland viel genannte, aber nur in verhältnismäßig kleinem Kreise gekannte französische Tondichter Claude Debussy ist vor einigen Tagen im Alter von 55 Jahren in Paris gestorben. Er war 1862 zu St. Germain en Laye geboren, studierte in der Landeshauptstadt bei Lavignac, Marmontel und Guirard und erhielt 1884 den Rompreis, erlebte aber in Italien die Ablehnung der nach Paris geschickten Kompositionen durch die Akademie. Nach Frankreich zurückgekehrt, begegnete er zuerst der denkbar schärfsten ironischen Zurückweisung seines Schaffens, sah sich dann aber in verhältnismäßig kurzer Zeit anerkannt und wurde das Haupt der Jung-Franzosen, die dem Impressionismus zu einem nicht unbestrittenen Siege verhalfen. Daß Debussy seit längerer Zeit krank war, ist durch Nachrichten aus der Schweiz zu uns gedrungen. Nun hat ihn das heimtückische Lungenleiden bezwungen. Sein Tod wird bei uns keine starke Klage wecken. Die ihn und seine Art kannten, wußten, daß er seinen Ruhm bereits überlebt hatte: in den letzten Jahren hat Debussy nichts mehr geschaffen, was grundsätzlich Neues geboten oder was die von ihm verwendeten Ausdrucksmittel in abermaliger Steigerung oder Vertiefung gezeigt hätte. Aber unbestreitbar hat Debussy mit seinem Kunstschaffen der Musik seines Landes und darüber hinaus neue Bahnen gewiesen, Bahnen freilich, die immer wieder in sich selbst zurückkehrten. Man hat Debussy vor einigen Jahren einen radikalen Neuerer geheißen. Er war das nicht unbedingt. Denn das, was er an neuen Werten schuf, war im Grunde genommen nur eine letzte Folgeerscheinung von Bestrebungen, die sozusagen in der Musikluft lagen. Er hat die orientalische Ganztonleiter als ein grundsätzliches tonal-atonales Ausdrucksmittel in die Tonkunst eingeführt, die Obertöne in starkem Maße zur Bereicherung der Klangverbindungen herbeigezogen und hat den bestehenden Anschauungen vom Werte der Form entgegenstrebend alle seine bedeutsamen Schöpfungen auf bloße Stimmung gestellt. Natürlich machte der Begründer des Impressionismus in der Musik Schule. Die blinde Nacheiferung seiner Eigenart, die als eine subjektive Eigenschaft gar wohl anerkannt werden darf, weil sie, aus einer selbständigen Kunstanschauung erwachsen, durch eigenes Denken, aber auch gleichzeitig durch ein musikalisch sehr begrenztes Fühlen erworben wurde, führte bei seinen Gefolgsleuten zu einem teilweise höchst lächerlichen Manierismus. Insbesondere berührte es komisch, den Normalphilister-Komponisten bei uns sich nach Debussys Art benehmen zu sehen und zu beobachten, wie er meinte, durch solch äußerliches Gebaren ein Er geworden zu sein.

: wird. Sogar der Universitäts-
dem Reit-, Tanz- und Fecht-
)ersönliche Begeisterung für die
it Fr. Erk am Realgymnasium
treffliche Mann gewann auch
für sein Fach, sie verstärkten
Chors, rundeten diesen ab und
ültig zu gestalten. An einer
gezeichneter Bürgerschullehrer
ıamt. Während einer Stunde
Gang auf und ab, tritt plötzlich
: „Herr X., ich habe draußen
t." Darauf erfolgte die prompte
rissen, daß man auch pausieren
ıtlechten muß, tut es mir sehr
ng. Auf die Bitte zu bleiben,
n: „Der Gedanke, unbewußt
:aufsichtigt zu werden, macht
talt ganz unmöglich." Er ging
ıls sagte man noch nicht Auf
genheit hat mich der Direktor
jangstunden; ich willigte ein,
unden behalten und für diese
meine Frage nach dem Grunde
n zu teuer würden, wenn sie
t werden sollten. Ich dankte,
Behörde jährlich einige Mark
gerschullehrers. Dieser Vor-
Ausnahme, sein Amtsgenosse,
)ser (z. B. im Felde) in der
), 1916) berichtet („Musik als

Debussys ganze künstlerische Erscheinung hat zu der deutschen Musik auch nicht die geringste innere Beziehung gehabt. Sie war in der Hauptsache eine linear und arabeskenhaft zerflatternde Flächenkunst, die den logischen und architektonischen Aufbau verneinte und sich in Stimmungen auslebte, von denen freilich nur bloßer Unverstand sagen kann, daß sie an sich reiz- und bedeutungslos seien. Den Impressionismus ganz zu überwinden wird bereits die Aufgabe der nächsten Zukunft sein: die Bewegung ist schon im Gange, und da sie starke Geister fördern, kann ihr Erfolg nicht zweifelhaft sein. Ueberwinden soll hier nicht heißen zu nichte machen oder ausmerzen. Denn ohne Frage liegt in dieser Kunst ein Etwas, das sich auf die Dauer nutzbar machen lassen wird, wenn die Musik aus der Starrheit der Einseitigkeit, in die sie der reine Impressionismus versetzt hat, ganz erlöst sein wird.

Von Debussys Werken seien in diesem kurzen Nachrufe als die für seine Kunst bezeichnendsten genannt die **Ariettes oubliées, Fêtes lantes,** das Streichquartett, die Nocturnes und das auch in Deutschland öfter gehörte Drama **Pelléas et Mélisande** nach Maeterlinck.

gefühlsmäßig auf sich wirken l
wußt wird. Der Einblick in di
digen Organismus beim Anhi
doch nur wenigen gestattet, n
der Tonkunst überhaupt verschle
lernt man Natur und Kunstwer
sind, man muß sie im Entstel
maßen zu begreifen. „Ein
„muß sein wie die Natur, dere
den tiefsten Forscherblick noch
schon für das bloße Beschauer
deutendes". Durch gedächtnis
und Lernweise wird keine fru
erzeugt, aus Erinnerungsbilde
unser Seelenleben wie ein St
Willen und edle Triebe den
müssen also nicht Kenntnisse erst
kraft wecken, so daß der Schi
schafft; denn mit erstaunlichen
trostlose geistige Armut.
Die Hauptsache ist die inn
diese kommt dem Schüler ba
gefesselt und erlangt die Liek
Bereicherung des Menschen so
liegt die ethische Bedeutung; ha
Vorstellungen erfüllt, bleibt f
Musik kein Platz. Die Kenn
in Betracht. „Wir wollen em
zu wissen glaubende Schüler hal
auch die Erkenntnis durch den L
Empfindung und Phantasie

••••••••••••••••••••••••••••••••••••

Michele A. Eulambio: „Ninon von Lenclos".

Erstaufführung im Magdeburger Stadttheater am 8. März.

Die ausgesprochen veristische Richtung, die seit den Erfolgen der Neuitaliener die Opernkomposition der Neuzeit beherrscht, hat den jungen dalmatinischen Tondichter Michele Eulambio verleitet, das im Inselverlag (Leipzig) erschienene Drama Ernst Hardts: „Ninon von Lenclos" zur Grundlage seiner Oper zu verwerten. Daß bei einer derartigen zu einem Opernlibretto notwendigen Umarbeitung des Textes stets die einheitliche Linie des Aufbaues und — wie hier vor allem hervortritt — der edle Klang des Dichterwortes leidet, versteht sich von selbst; daher ist man leicht geneigt, derartige zugestutzte Werke skeptisch zu betrachten. Sieht man jedoch von diesem Umstand ab, so erscheint es dennoch unverständlich, wie eine derartig unschön wirkende Handlung wie die vorliegende die produktive Ader eines mit großer Begabung ausgestatteten Musikers anregen kann. Die Handlung spielt im Herbst des Jahres 1660 in Paris und ist in kurzen Strichen skizziert folgende: Ninon von Lenclos wird von ihrem einstigen Geliebten, Marquis von Villarceaux, von neuem mit Liebesschwüren verfolgt. Sie bietet ihm jedoch nur Freundschaft, da sie einen bei einer im Hause Bourgogne anläßlich einer Mol ère-Aufführung geschauten Jüngling zum Geliebten begehrt. Nach der Beschreibung, die sie Villarceaux von dem Aussehen des Mannes gibt, erkennt der Marquis ihn als den Vicomte von Villiers. Beim Hören dieses Namens ergreift Ninon namenloses Entsetzen; erfährt sie doch den Namen ihres illegitimen, schon in frühester Jugend fortgegebenen Knaben. Sie sucht ihren Seelenschmerz zu betäuben. Da erscheint Villiers im Auftrage der Königin, um Ninon einen Befehl zu überbringen. Ninon ladet ihn zu Gaste und hierdurch wird es dem Vicomte ermöglicht, der schon längst angebeteten Frau seine Liebe zu gestehen. Ninon weist ihn mehrmals zurück, gibt sich aber schließlich mit den Worten: „Ihr windet mit Gewalt mir Euer eigenes Schicksal aus den Händen" als seine Mutter zu erkennen. Villiers weicht entsetzt zurück und entflieht. Ninon eilt ihm nach, zu spät — sie findet ihn tot, den Dolch im Herzen, lächelnd am Boden. — Die Musik beschreitet Puccini-Schillingssche Bahnen, ohne eigentliches motivisches Material zu verarbeiten, die Handlung wird musikalisch nicht genügend illustriert und der allzu dick und üppig strahlende Orchesterklang erdrückt die an und für sich schon wenig vorteilhafte Behandlung der Singstimmen. Ueber öde Steppen gelangen wir auch wohl zu lichten Höhen, jedoch bleibt die melodische Führung in der Hauptsache dem Orchester zugeteilt, die Cantilene der Singstimmen fehlt vollständig, und die allzu starke Ausnutzung der Blechinstrumente durchbricht in zu greller Beleuchtung die lyrischen Schönheiten des Werkes. Das dem Streichquartett, Hörnern und Flöte zugeteilte Menuett des Anfangs, die Sarabande der Bühnenmusik im Innern des Pavillons, die wundervolle Ges dur-Untermalung bei Eintritt des 9/8-Taktes der

Stelle: „Wie meint ihr, Freund" (Klavierauszug S. 46—47, erschienen im Verlage von Albert Stahl in Berlin), das tiefempfundene sich im 6/4-Takt bewegende e moll-Andante (Lebenserzählung Villiers) sind Stücke, die einen gediegenen mit vornehmstem Können ausgestatteten Musiker verraten; vermögen jedoch nicht über die zahlreichen, mit äußerem Blendwerk gearbeiteten instrumentalen Schwächen hinwegzutäuschen. Die Dramatik weist Leidenschaft in höchster Potenz auf; die meist im Sprechgesang gehaltenen Singstimmen bewegen sich in hohen Lagen, und die stark forcierten Stimmen sind nicht mächtig, dem wuchtig entgegentretenden Orchesterklange die Wagschale zu halten. (Zwiegesang bei dem Liebesgeständnis Villiers; Kl.-Ausz. S. 86—90.) Auch der am Ende einsetzende c moll-Walzer, der den Leichtsinn des französischen Charakters symbolisieren soll, vermag auf die dramatisch großzügig gehaltene Szene Villiers nur wie eine in ästhetischer Hinsicht unschöne Auslegung zu wirken. Entschieden bezweifle ich den Ewigkeitswert dieser Oper, die auch hierorts eine sehr zurückhaltende Aufnahme fand. Von den Hauptdarstellern sei neben unserem ausgezeichneten lyrischen Tenor August Gesser (Villiers), vor allem Paula von Florentin-Weber als Ninon hervorgehoben; sie zeichnete die Titelpartie mit der Eleganz der Pariser Halbweltdame und verstand die packenden dramatischen Momente überzeugend zu gestalten. Siegfried Blumann, unser zweiter Kapellmeister, hatte alle Sorgfalt auf eine feinsinnige Ausarbeitung der verwickelten Partitur gelegt und mit dem Regisseur Theo Raven alles getan, um dem Werke eine gute Aufnahme zu sichern, was allerdings nicht restlos gelang.

Gerhard Dorschfeldt (Magdeburg).

P. v. Klenau: „Kjartan und Gudrun".

Uraufführung im Hof- und Nationaltheater Mannheim am 4. April 1918.

Paul von Klenau hat mit seinem dritten, von ihm auch gedichteten Bühnenwerke, der dreiaktigen Oper „Kjartan und Gudrun"[1], bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne einen außergewöhnlich großen und berechtigten Erfolg errungen, einen Erfolg, der um so beachtenswerter ist, als das Werk auch nicht das mindeste Zugeständnis an den Geschmack der Massen verrät, von brutaler Kinodramatik und Kitschigkeit gleich weit entfernt ist und sich als ein ernstes, unproblematisches, gefühlstiefes Ganzes darstellt, das, in seiner Ethik in der Anschauung der altnordischen Poesie wurzelnd, weniger dramatischen als epischen Gehalt zeigt, diesen aber mit solch zwingender Kraft zur Geltung bringt, daß die Teilnahme des Hörers, verhehlt er sich auch gewisse Mängel des Buches nicht, an keiner Stelle erlahmt.

Die traurige Mär von Kjartan und Gudrun findet sich zuerst in den Liedern der Edda aufgezeichnet. Bei uns ist sie hier und da durch Bonus' Isländerbuch bekannt geworden, das es in einer der Klenauschen gegenüber reicheren Fassung mit allerhand Nebenmotiven enthält. Klenau konnte nur den Kern der Erzählung verwerten. Kjartan und Gudrun haben sich (die Geschichte spielt ums Jahr 1000) einst geliebt, aber ihrer Liebe ist keine Erfüllung geworden. Kjartan zieht in ferne Länder und als er heimgekehrt ist, findet er Gudrun als Weib seines Freundes und Halbbruders Haldor, neben dem sie, eine stille und schweigsame Frau, die ihre Arbeit tut und ihr Herz verschlossen hält, dahin lebt. Die Leute raunen sich zu, daß ihre Gedanken immer noch bei Kjartan weilen. Um das Gerede zu bannen, bittet Haldor den Freund unter sein Dach. Er ruft damit selbst sein Schicksal. In Kjartan und Gudrun loht die Vergangenheit auf. Stürmisch und stark und doch wehe zugleich: sie wissen, einst hat sie das Meer vereint, und seinem Geschicke kann niemand entfliehen. Doch jenseits der Krönung ihres heißen Sehnens lacht keine Sonne. Thorleif, der alte Vater Haldors, hat die Beiden belauscht und kündet dem Sohne die Schmach. Der reitet mit seiner Sippe Kjartan nach und begehrt zu wissen, was er, der grußlos am Morgen fortgeritten ist, in der Nacht mit Gudrun gesprochen habe. Sie hat ihm's nicht sagen wollen und ihn an Kjartan gewiesen. Aber auch der schweigt, und so hebt ein Streiten auf Tod und Leben an. Gudrun eilt herzu. Sie soll wählen zwischen dem Gatten und dem Freunde. Doch ihr Mund bleibt stumm. Wozu soll sie sprechen, da Jedem sein Los vorher bestimmt ist. Kjartan mag nicht mehr streiten und nicht mehr leben. Ihm ist genug des Leides geschehen, er senkt das Schwert und rennt in das Haldors. Der aber fragt sein Weib, ob sie es ihm danke, daß er ihre Ehre erhalten habe, eine Frage, der sie mit der anderen begegnet: „Meine Ehre?" — Hier von einem besonderen Problem des Ehebruches reden und das Für und Wider erwägen zu wollen wäre nicht recht angebracht. Das Handeln aller Personen des Spiels ist durch starke fatalistische Anschauungen gebunden, wie sie der Zeit und der altnordischen und isländischen Dichtung eignen. Von hier aus hat die ethische Bewertung des Werkes einzusetzen, nicht von modernen Anschauungen aus. Das sittliche Pathos der nur äußerlich in Verse abgeteilten Sprache des Werkes wirkt stark auf den Hörer ein und läßt ihn über gewisse Fragen, die offen bleiben, hinwegsehen. Unter ihnen steht diese eine obenan: weshalb verläßt Kjartan nach der Nacht, da er Gudrun gefunden, ohne Abschied Haldors Haus? Ihn feige zu heißen wäre falsch. Kjartan weiß, daß dem Thorleif seine Liebe kein Geheimnis mehr, daß sie damit Haldor preisgegeben ist; wichtige Dinge hofft er noch ordnen zu können und dann mag kommen, was nach des Schicksals Beschluß kommen muß. Nur dies bestimmt ihn, denn wie er Haldor sich nahen hört, da harrt er seiner in Ruhe, dem Ende entgegen. Es ist ein großer Vorzug in Klenaus Dichtung, daß sie einfach und geradlinig verläuft, alles billige Philosophieren, wozu der Stoff hätte verleiten können, unterläßt und Nebenpersonen nur zur scharfen Beleuchtung der Lokal- und Zeitfarbe herbeizieht.

Zu diesem Buche hat Klenau eine Musik geschrieben, die ungemein reizvoll ist und in ihrer Haltung der Dichtung in keinem einzigen Zuge widerstrebt. Sie ist hier im Ausdrucke knapp und dramatisch bestimmt gehalten, um dann an einzelnen Stellen lyrisch schön und reich aufzublühen. Aber das geschieht ohne alle lyrische Redseligkeit und unangebrachte Breite (die dem Wesen dieser wohl empfindungstiefen aber wortkargen Personen widersprechen würde) und zeigt in den Liebesszenen die Sinnlichkeit des Ausdrucks durch eine gewisse Herbheit gemildert, so daß dem ganzen Werke eine große Einheit der Stimmung bei aller Verschiedenheit im Einzelnen gewahrt bleibt. Klenaus Musik ist aus den Anschauungskreisen des Impressionismus heraus aber über diese hinaus gewachsen, sie geht nicht in raffiniert berechnetem Klangwesen auf sondern mischt impressionistischen Klang mit melodischen Bögen größerer oder kleinerer Ausdehnung, sie eint ferner tonmalerische Realistik mit breiten und großen Akzenten seelischen Lebens. Die Behandlung der Singstimmen ist insofern eigenartig, als sie selbst nur vorübergehend und ausnahmsweise zu Trägern individuellen Gefühlslebens geworden und die melodischen Linien vorwiegend ins Orchester verlegt sind. Daß die volkstümliche Ballade u. a. von Haldors Tod (ein wundervolles Stück) eine Ausnahme macht, versteht sich von selbst. Die Singstimmen zeigen aber noch die Besonderheit, daß sie großenteils auf eine scharfe Beobachtung des Tonfalles des gesprochenen Wortes und seines Metrums gegründet sind, diese Annäherung aber keineswegs als einen künstlerischen Zwang empfinden lassen. Es fehlt da also jedes unmusikalische Prinzip, wie es etwa in jenen Bestrebungen moderner Melodiebildung herrscht, von denen kürzlich aus Wien berichtet wurde, Bestrebungen, die auch anderen spekulativen Köpfen schon den Sinn verwirrt haben. Das nordische Kolorit ist stark, doch ohne das bloße Floskelwesen betont, das uns die Freude an manchem frischen Zuge der skandinavischen Kunst schon vergällt hat. Es ist nicht ausschließlicher, nicht Endzweck in dieser Oper, die es vielmehr in Verbindung mit den Gesetzen des großen musikdramatischen Schaffens der Gegenwart zeigt. Die Motiv- und Themenbildung zeigt Kraft, wenn auch nicht gerade eine besondere Prägung. Vielleicht wird Klenau nach der Seite melodischer Ausgestaltung seines Schaffens sich in der Zukunft noch weiter entwickeln: hier hat ihm wohl der behandelte Stoff selbst eine Beschränkung auferlegt, die, zum Prinzipe erhoben, in anderem zeitlichen und örtlichen Rahmen der Geschehnisse den Eindruck möglicherweise schädigen könnte. Die Orchesterbehandlung Klenaus ist höchster Anerkennung wert. Sie trägt eine durchaus eigene Note, erdrückt aber bei allem Reichtume des Klangs die Singstimmen niemals. Die Knappheit des zur Verfügung stehenden Raums gestattet es nicht, auf Einzelnes näher einzugehen. Alles in allem genommen haben wir es in Klenaus neuer Bühnenschöpfung mit einem Werke zu tun, dessen künstlerische Bedeutung hoch einzuschätzen ist, weil es einen Fortschritt auf dem Wege darstellt, die Einseitigkeit des impressionistischen Klangwesens zu überwinden und die Musik wieder der Empfindungs- und Vorstellungssphäre normalen und gebildeten Kunstfühlens anzunähern, ohne das auf dem bisherigen Wege der Entwicklung der Tonkunst Erreichte grundsätzlich zu opfern. Die von Dr. C. Hagemann, dem vorwärtsstrebenden Intendanten, und dem vortrefflichen Hofkapellmeister Furtwängler glänzend geleitete Vorstellung des Werkes machte tiefen Eindruck. Mit Sieverts Bühnenbildern konnte ich mich nur zum Teil befreunden. Der 3. Akt verlangt eine düstere und trübe Szene, ein armes Haus, keinen Ausblick auf ragende Ferne. Stimmungbestimmend darf nur die von der Bäuerin gesungene Ballade sein: hier gehen Menschen traurig zugrunde, denen das harte Schicksal mitleidlos das Ziel ihres unerfüllten Lebens setzt.

Prof. Dr. W. Nagel.

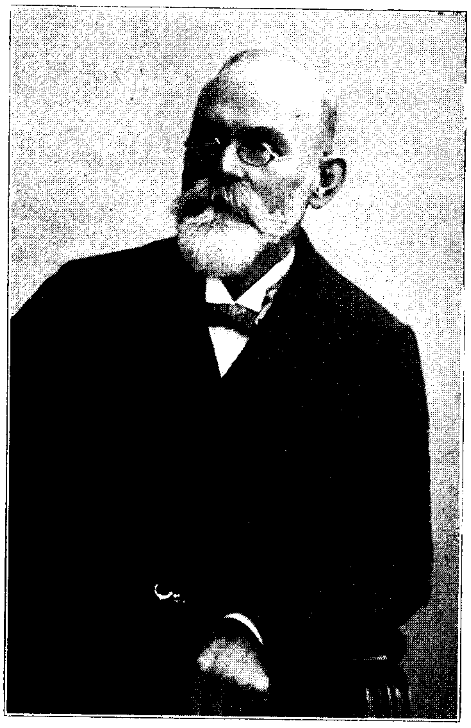
[1] Klav.-Ausz. u. Textbuch erschien im Verlag der Univ.-Edition, Wien.

Musikbriefe

Frankfurt a. M. Nach Weihnachten wuchs das Konzertleben Frankfurts fast zu der im Frieden gewohnten Höhe an. An einem Heizverbot kam man dieses Jahr glücklich vorbei. Das neue Jahr brachte zuerst zwei Sonaten-Abende unseres heimischen Violinisten Ad. Rebner mit Prof. Bachmann, die uns vor allem Beethoven zu Dank spielten. Zur selben Zeit bot Alfred Hoehn die am häufigsten Klaviersonaten des Meisters mit gewohnter technischer Reife und wachsender musikalischer Eigenart. Einen ebenfalls „populären" Klavierabend gab W. Backhaus, der in Frankfurt immer, auch ohne dieses Zugeständnis ans Publikum, einen vollen Saal findet. Weitere Violinsonatenabende gaben die Frankfurter Künstler Hans Lange und Lilli Schwarz-Mayerhofer sowie Herm. Hock und Alice Rosenbaum. Ein sehr anregendes Konzert war der Klavierabend von Bruno und Anna Hinze-Reinhold (Berlin), die uns vierhändige Klavierwerke Schuberts in meisterhaftem Zusammenspiel vorführten; am selben Abend sang Hertha Dehmlow einige selten gehörte Schubert-Lieder. Hans Pfitzner, ein oft und gern gesehener Gast, bot mit dem nordischen Sänger Helge Lindberg-Stuttgart Liederzyklen von Schumann und Werke eigner Komposition. Ein zweiter Skandinavier, der Däne Jörgen Bendix zeigte in zwei Konzerten neben vorzüglichen Stimmitteln verständnisvollstes Eindringen in die deutsche Lyrik Schumanns und Schuberts. Der ständigen Gemeinde der Kammermusikkonzerte der Museumsgesellschaft bereitete das Klingler-Quartett die mit Recht erwarteten Genüsse. Die Orchesterkonzerte der Museumsgesellschaft boten unter Leitung des Komponisten als Neuheit Georg Schumanns symphonische Dichtung

„Im Ringen um ein Ideal“ ein klangschönes, ernstes Werk, welches jedoch die Originalität vermissen läßt. An verschiedenen Abenden, deren Programmwahl noch immer eine bedauerliche Stilverwirrung erkennen ließ, wirkten solistisch mit M. Ivogün (Zerbinetta-Arie), Eugen d'Albert (Brahms' d moll-Konzert, Wandererfantasie Schubert-Liszt) und Lula Mysz-Gmeiner; d'Alberts Klavierabend ließ uns den Eindruck nicht loswerden, als ob ein nicht ganz tadelloser Klavierspielapparat Walzen, von dem berühmten d'Albert gespielt, zur Wiedergabe bringe. Besonders die Brahmsschen Händel-Variationen und f moll-Sonate hinterließen peinliche Eindrücke — ein erloschener Vulkan! Auf seiner Rückkehr von einer Schweizerreise führte der Berliner Chormeister H. Rüdel die Sängerknaben des Domchors vor. Die eigenartige Schönheit der herben Knabenstimmen, die sichere Intonation und das völlige Beherrschen der in den Werken Palestrinas, Lassos und Bachs so zahlreichen Schwierigkeiten lösten wahre Beifallsstürme aus. Es war ohne Zweifel einer der schönsten Abende dieses Konzertwinters. Im Opernhaus gelangte unter Ludwig Rottenbergs Leitung die einaktige Lustspiel-Oper „Frauenlist“ von Hugo Röhr zur Aufführung. Der glänzenden Wiedergabe (die Herrn von Schenk, Gareis, Ziegler und Wirl, die Damen Lauer-Kottlar, Beraneck und Schwarz) ist es zu verdanken, daß fünf Aufführungen des Werkes zustande kamen. Der Text von Rudolf Lothar ist, obwohl an witzigen Stellen reich, doch als Ganzes ermüdend lang und die Handlung vermag kein Interesse zu erwecken. Von der Musik ist ganz dasselbe zu berichten. Durch viele musikalische Witzchen stellt sich bald die Ermüdung ein, eine Gefahr, der selbst Verdi im „Falstaff“ nicht völlig ausweichen konnte und der der Verfasser von Frauenlist, einer dem „Falstaff“ nachempfundenen Arbeit, rettungslos erlag. Am selben Abend ging des elfjährigen Korngold Pantomime der „Schneemann“ über die Frankfurter Bühne und wurde der ansprechenden Puccinischen Melodik halber freundlich aufgenommen. — Ein dauernder Erfolg war beiden Werken nicht beschieden. Unter Gustav Brecher gelangte Julius Bittners „Das höllisch Gold“ zur Aufführung. Ein höchst erfreuliches Werk. Herb und kräftig textlich wie musikalisch, ohne falsche Sentimentalität, ohne gesuchte Harmonik und vor allem mit einem dem Volkstümlichen nahestehenden melodischen Reichtum, welcher uns die schönsten Hoffnungen für ein neues deutsches Musikdrama durch den Wiener Komponisten gestattet. Auch hier eine vorzügliche Wiedergabe. (Die Herrn vom Scheidt, Schramm, Wirl, die Damen Holl und Spiegel.) Die darauffolgende Pantomime „Die letzte Maske“ von Kurt Münzer, Musik von Wilhelm Mauke, entzieht sich unseres Erachtens jeder künstlerischen Betrachtung. (Zusatz der Schriftleitung: Wir stehen auf einem anderen Standpunkte Maukes Mimodrama gegenüber. Auch die Frankfurter Wiedergabe des Werkes hat in wesentlichen Punkten versagt wie seinerzeit die Uraufführung. Bringt die Aufführung das okkulte Moment der Handlung nicht zur Geltung, erstickt sie das Ganze in choreographischer Aufmachung, so wird der Eindruck freilich ein unkünstlerischer sein.) Dem Teil unseres Publikums, dem die Einzelleistung eines berühmten Gastes wichtiger erscheint als die gut abgetönte Gesamtleistung unseres vorzüglichen Personals wurde Genüge getan durch die Gastspiele von Tino Patiera (Dresden), der im Troubadour unter dem Beifallsgebrüll der Galerie die berühmte Stretta in B dur zweimal singen mußte, während unser Herr Gläser mit der Originaltonart (C dur) und gleicher stimmlicher Schönheit allenfalls Zufriedenheit erringt. Doch: „wenn spricht das Volk, ...“ —

A. W.



Theobald Rehbaum †.

*

Stettin. Das Stettiner Musikleben hat in letzter Zeit einen Aufschwung genommen, der kaum zu überbieten sein dürfte. In erster Linie sind die Konzerte des Stettiner Musikvereins zu nennen, die unter der Arbeit ihres tatenfrohen Rob. Wiemann eine Bedeutung gewonnen haben, die für die Zukunft Großes hoffen läßt. Mit Erwartung haben wir der hiesigen Erstaufführung seiner symphonischen Tondichtung „Bergwanderung“ entgegengesehen. Das Werk trägt die Kennzeichen einer kraftvollen Musikernatur und ist mit einer Fülle orchestraler Klangwirkungen und instrumentaler Sondereffekte ausgestattet. Beethovens Siebente hinterließ starke Eindrücke, ebenso die ganz hervorragende Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzerts Op. 77 D dur durch die Vollblutgeigerin Edith v. Voigtländer. Das zweite Konzert brachte die III. Symphonie von Brahms und Pfitzners stimmungsvolle Ouvertüre zu „Christelflein“. Der junge Berliner Cellist Felix Arnold Mendelssohn spielte Lalos äußerliches Konzert mit glänzender technischer Bewältigung. Auf hoher künstlerischer Stufe stand die Aufführung von Bruckners f moll-Messe. Auch wer für dieses Meisters Schaffen nicht uneingeschränkte Bewunderung aufzubringen vermag, kann sich doch dem Gottesgnadentum dieses Monumentalwerkes nicht verschließen. Als Solisten erfreuten Frau K. Neugebauer-Ravoth, M. Zillesen, L. Runge und O. Knappe durch vornehme Gesangsleistungen. Die Kammermusikabende des Musikvereins verdienen ebenfalls hervorgehoben zu werden. Das vortreffliche Trio Rob. Wiemann, H. Kolberg und Dr. R. Angermann brachte als örtliche Neuheit Pfitzners Trio Op. 8 und die Duo-Sonate Op. 78 G dur von Brahms. — Einer besonderen Aufzeichnung würdig ist auch die Uraufführung der Luther-Kantate unseres einheimischen hochbegabten Komponisten Ulrich Hildebrandt, ein Werk von prunkloser Reinheit in seiner kernigen und doch so warm empfundenen Tonsprache. Der großzügig angelegten Ausführung unter Wiemanns meisterlicher Direktionskunst liehen ihre Mitwirkung ein glänzend geschulter Chor, als Solisten die treffliche Sopranistin El. Ohlhoff und Pastor H. Hoppe (Baß). — Mit zum eisernen Bestande unseres Konzertlebens gehören die von der Simonschen Musikalienhandlung veranstalteten Konzerte. Den Reigen eröffnete das ideale Klingler-Quartett. Hier war alles Offenbarung der Seele, erlesenste Feinkunst von größter stilistischer Vollendung. Quartette der Wiener Klassiker wurden bis auf das kleinste erschöpft. Als unumschränkter Herrscher seines Instrumentes erwies sich Fr. v. Vecsey, ein wahrhaft aristokratischer Virtuose vom Scheitel bis zur Sohle. — Ueber allem, was K. Ansorge bietet, schwebt der Geist sicheren Gelingens, die Festigkeit erprobter Kunstschauung. — Einen großen Genuß bereitete der Sonatenabend von A. Schnabel und K. Flesch, ein Abend, an dem man des herrlichen Besitzes unserer deutschen Musik so recht von Herzen froh werden konnte. — Mit gewohntem Erfolg ließ sich in einem Liederabend der Leipziger Alfred Kase hören. M. v. Zadora, der mitwirkende Pianist, spielt mit den Schwierigkeiten, aber auch ein wenig mit der Sache selbst. Hierdurch erhielt der Vortrag etwas Zerrissenes, überlegen Blasiertes. Bedeutende künstlerische Werte verschafften uns der glänzende Klaviervirtuose Edwin Fischer und der jugendliche begabte Geiger Andreas Weißgerber. Unsere einheimischen Geigentalente Adriaan Lieffering und Hugo Kolberg sowie der Ungar Jani Szántó bestritten die Kosten weiterer wertvoller Abende. Ebenso bewährte sich das Können unserer Stettiner Pianistin Ida Suske aufs neue. — Aus der Menge der anderen musikalischen Aufführungen hoben sich, als das Interesse noch besonders in Anspruch nehmend, die Abende der hiesigen Richard-Wagner-Gedächtnis-Stiftung hervor, deren erster Hugo Wolf gewidmet war. Im Licht der Wolffschen Lyrik erstrahlten nach einem geistvollen Vortrage Professor Richard Sternenfelds eine Anzahl der herrlichsten Gesänge des Meisters, von Lula Mysz-Gmeiner mit unmittelbarer Eindringlichkeit vorgetragen. Die zweite Veranstaltung, ein R. Strauß-Abend mit dem Komponisten am Flügel und dem trefflichen Wiesbadener Kammersänger H. de Garmo und dem ausgezeichneten Cellisten Orobio de Castro erweckte stürmische Begeisterung; derselbe Erfolg war der angesehenen Berliner Trio-Vereinigung (Mayer-Mahr, Dessau und H. Grünfeld) am dritten Abend der Wagner-Gedächtnis-Stiftung beschieden.

Julius Zarest.

*

Basel. „Der Sonnegeist“ von Friedrich Klose. Nach der Dichtung von A. Mombert. Uraufführung im Musiksaal Basel. Am 1. und 2. März hob der Basler Gesangverein unter Dr. Hermann Suter das große symphonische Chorwerk des in München lebenden Schweizer Komponisten Friedrich Klose aus der Taufe. Die kosmischen Dimensionen des mystisch grandiosen Textes riefen einer umfassenden Tonform. Ein Kleiner und ein Großer Chor samt dem durch Celesta, zwei Harfen, Klavier und Orgel verstärkten Orchesterkörper entfalten die Bilder, deren Pracht und Schönheit ein für solch erhabene Sprache vorbereitetes Gemüt voraussetzt. Der Rhapsode Hans Vaterhaus (Bariton) hat das Amt eines kosmischen „Evangelisten“ und schildert die Geburt des „Sonnegeist“ aus Strom und Baum, seine Jugend (das Morgenbild ist besonders reizvoll), seinen Sturz in die Arme der irdischen Nymphe (Sonnenuntergang), seine Wiederkehr zur verzeihenden „Himmlischen“ (große Sopranpartie) Marie L. Debogis und den neuen strahlenden Aufgang. Ein Chorus mysticus besingt die „ewige Wiederkehr“ mit entzückendem Acappella. Am Ende des sechsteiligen Werkes weidet der alte Hirt im tiefen Asien seine Herde in Sonnes Strahl. Die drei Motive der Sonne (aufsteigende Quinten), der Erde (Triolen der Baritonflöte) und der Nacht (langgezogene dunkle Akkorde) sind in reichster Verschlingung und Entwicklung zu bestrickenden Tonbildern ausgebaut. Epische Kraft und dramatischer Schwung erfüllen die tiefverankerte Klangwelt. Erschütternde Kontraste und breit ausklingende Farben erzielen einen unauslöschlichen Eindruck. Selten gelang einem Neueren solche Wirkung. Die Klose-Woche im Juni zu München wird dem Werk den Weg nach Deutschland ebnen. Es war nur eine Stimme, daß hier die Kriegszeit eine reife Frucht zeitigte.

Hans Baur.

*

Budapest. Das Rückgrat des winterlichen Musiklebens bildet in Budapest wie fast in allen Großstädten jene Reihe der besten örtlichen Orchesterkonzerte, welche dort Gewandhaus-, anderswo Symphonie- und hier Philharmonische Konzerte heißen. — Das Philharmonische Orchester, dessen elf Abende soeben ihren Abschluß fanden, wird vom ergänzten Hofopernorchester gebildet. An seiner Spitze steht Generalmusikdirektor Stefan Kerner, ein Dirigent zwar ohne besondere Eigenart, aber einfach und ohne hohle Pose, kein Feuerkopf, doch sicher und umsichtig, dessen

Stärke mehr in der Wiedergabe von episch breitausladenden als von rhythmisch leichtfüßigen Werken liegt. Sein Hauptverdienst besteht darin, den die ungarischen Bestrebungen nach künstlerischer Selbständigkeit ziemlich urteilslos und übereifrig unterstützenden Kreisen gegenüber, die sich über die unbedingte Förderung des Völkischen schon bedeutend klarer als über dessen eigentliches Wesen geworden sind, die weniger Wert auf künstlerische Vollendung als auf Gesinnungstüchtigkeit legen und dementsprechend die sonderbarsten Kulturblüten hervorsprießen lassen, beschwichtigend und ausgleichend zu wirken. Seine Hauptfehler ist der Mangel an Verständnis für zeitgenössische Musik, namentlich für deren polyphone Ausdrucksweise und ihre plastische Ausdeutung. Infolgedessen sind die beiden hervorragendsten Symphoniker, Bruckner und Mahler, die je mit ihrer „Neunten" vertreten waren, dem Publikum noch immer unerschlossen geblieben und haben die würdige Anerkennung noch nicht gefunden. Mahlers neunte Symphonie zeichnet ein wundervoller erster Satz aus, dem sich die drei folgenden jedoch in absteigender Linie anschließen und den tiefen Eindruck von inhaltlicher wie formeller Abgeschlossenheit wieder zerstören. — Die dritte und eigentliche „Neunte" brachte bei zu schwacher Chorbesetzung der letzte Abend. Den vorletzten leitete dem Brauche gemäß, ein Konzert von fremder Hand dirigieren zu lassen, Ernst v. Dohnányi, jedoch so sehr vom äußerlich Technischen der Aufgabe in Anspruch genommen, daß seine spezifische Befähigung sich nicht erweisen konnte. Im zweiten Konzert gab es übrigens eine Neuheit von ihm „Variationen über ein französisches Volkslied für Klavier und Orchester", ein witziges und dankbares Werk, das mit bunt aufgetragenen Farben geschickt über die innere Seichtheit hinwegtäuscht. Die folgenden Uraufführungen durchwegs einheimischer Tonsetzer zeigten kein erfreulicheres Bild. So hörten wir eine Suite von Akusius v. Buttykay, eine ebenso grell wie geistlos dahinlärmende, unnotwendige Musik; im achten „Ungarische Tänze" von Anton Molnár, der da einen gänzlich mißlungenen Versuch macht, auf ungarischem Boden gesammelte, alte Melodien wechselnden Einschlags nach westeuropäischer Schablone zurechtzustutzen, und außer acht läßt, daß dieses Vorhaben an und für sich eine arge stilistische Entgleisung bedeutet: exotische Melodik ist unter wesentlich anderen Vorbedingungen und Umständen als abendländische Musiktheorie entstanden, ihr Einschachteln in ein hergebrachtes Harmoniesystem ist eine künstlerische Vergewaltigung. Im neunten Konzert kam schließlich eine „Csertö-Suite" von Stefan v. Gajáry, ein harmloses Geplätscher. — Wie findet man zu solchen Gesellschaftsspielen Zeit, wo Busoni, Arnold Schönberg, Skriabin und Stravinski nur in Zeitungsberichten gelesene Namen sind?.. Hier täte vernünftig sachliche Aufklärung dringend not. Es darf im Interesse einer gesunden Musikpflege nicht geduldet werden, daß ein oberflächlich umgeschürztes nationales Kittelchen den sonderbarsten Heiligen Tür und Tor öffnen kann! — Als Solisten wirkten von einheimischen Kräften der Geiger Franz v. Vecsey, der Cellist Arnold Földessy, die Altistin Ilona K. Durigo und der Bariton Georg Szemere, sowie im Soloquartett der neunten Symphonie die Damen Medek, Basilidesz und die Herren Székelyhidy, Venczell mit. Auswärtige Gäste waren aus Berlin Emmi Leisner, deren gemütvolle Kunst sich nicht beim ersten Auftreten durchzusetzen vermochte, und Frau Lilly Hafgren-Waag, die mit eindruckslosen Liedern von C. Schmalstich einen programmlichen Mißgriff für ihr Debüt tat, ferner die Wiener Koloratursängerin Melitta Heim und die ausgezeichnete polnische Cembalovirtuosin Wanda Landovska. A. Jemnitz.

*

Stenay (Meuse). Am 15. Februar erfreuten uns Mitglieder der Kapelle der hiesigen Etappenkommandantur mit einem klassischen Abend. Es ist ein gutes Zeichen, zu sehen, daß es Männer im schlichten Feldgrau gibt, die Verständnis für echte Kunst zeigen. — Unter Leitung des Gefreiten Duwe (Berlin) war ein sehr gut ausgeführtes Programm aufgestellt. Für den erkrankten Pianisten, Gefreiten Rudolf Epple (Stuttgart), war in liebenswürdiger Weise die Oberin Frau Marheinicke eingesprungen, die als Dilettantin einige gute Momente hatte und manches bot, was man von ihr ohne weiteres nicht erwartet hätte. Ein Konzert von Bach für zwei Violinen eröffnete das Konzert, von Herrn Duwe und Herrn Schmidt (Frankfurt a. M.) — besonders im 3. Satz sehr sauber dargeboten. Landsturmmann Konzelmann (Stuttgart) sang drei Schumann-Lieder, Griegs „Ich liebe dich" und Strauß' „Heimliche Aufforderung". Seine volle Stimme, die immer mehr Schulung verrät, schätzten wir Feldgraue wieder sehr. Er hat uns schon oft erfreut, aber stets hören wir ihn gerne. Oberin Frau Marheinicke und Gefreiter Schmidt brachten dann Beethovens F dur-Sonate für Violine und Klavier mit vielem Verständnis zum Vortrag und besonders Herr Schmidt offenbarte darin seine Kunst, offenbarte, daß er fähig ist, aus der Tiefe seines Gefühlslebens zu schöpfen und seinen Kameraden davon zu geben. Gefreiter Duwe und Schmidt beendigten mit Danclas „Symphonie-Konzertante für zwei Violinen" das Konzert, das jeder befriedigt verließ, aufgeheitert durch Darbietung echter Kunst, wie sie uns hier draußen so selten geboten wird. K. Herbst.

Kunst und Künstler

— W. Maukes „Laurins Rosengarten" wird im November unter Cortolezis auf der Karlsruher Hofbühne seine Uraufführung finden. Das Werk wurde mit der neuen Oper des Münchener Meisters „Das Fest des Lebens", die zum größten Teile beendet ist, von der Universal-Edition in Wien erworben.

— Felix Weingartner hat die Komposition seiner einaktigen Oper „Die Dorfschule" beendet. Der Stoff ist einem alten japanischen Drama entnommen. Gegenwärtig arbeitet Weingartner an einer ebenfalls einaktigen komischen Oper „Meister Andrea" nach dem gleichnamigen Stück von Geibel.

— Erich Anders hat die Musik zu einem einaktigen Bühnenwerk „Tod und Leben" vollendet, das sich „Rhapsodramatische Szene" benennt. Den Text hat ein Münchener Dichter verfaßt, es handelt sich um eine Verbindung von gesprochenem ungebundenem Wort mit der Musik; das Werk verwendet die Musik lediglich als stimmungsuntermalenden Hintergrund.

— Karl Joh. Perl (Mannheim) wurde als 2. Kapellmeister an das Stadttheater nach Riga berufen. Perl war bisher Solobratschist an der Mannheimer Oper.

— Alfred Kase hat seinen Vertrag mit der Leipziger Oper bis 1924 verlängert.

— Felix Wolfes-Frankfurt a. M. geht als Kapellmeister ans Stadttheater nach Düsseldorf.

— Oberregisseur Reither (Mannheim) scheidet aus dem Verbande des Hof- und National-Theaters aus und übernimmt die Leitung des Stadttheaters in Regensburg.

— An Stelle des verstorbenen G. Schreck ist Professor Straube zum Thomaskantor in Leipzig gewählt worden.

— Universitätsmusikdirektor H. Poppen (Jena) ist als Nachfolger M. Brauers zum Leiter des Hofkirchenchores nach Karlsruhe berufen worden.

— Lili Kroeber-Asche, Schülerin von Robert Teichmüller in Leipzig, wurde als Lehrerin an die Großherzogl. Musikschule zu Weimar verpflichtet.

— Die Cellistinnen Elisabeth Bokmayer und Else Hilger, beide Schülerinnen von Paul Grümmer (Wien), konzertieren im April erstmalig in Berlin, Leipzig, München, Frankfurt und Köln.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In seiner Vaterstadt Berlin starb Professor Theobald Rehbaum. Er wurde am 7. August 1835 geboren, studierte hauptsächlich bei H. Ries und Fr. Kiel und schuf neben didaktischen Werken (Bratschenschule) Lieder und Chorgesänge sowie die Opern Don Pablo, Das steinerne Herz, Turandot, Oberst Lumpius, Die Konskribierten, Der Goldschmied von Paris. Zu allen schrieb Rehbaum, der auch Schauspiele dichtete, die Texte selbst. Auch als Uebersetzer hat sich Rehbaum, der ein aufrechter Mann und tüchtiger Künstler war, einen ehrenvollen Namen gemacht.

— Johann Lauterbach in Dresden, einer der Altmeister des deutschen Violinspiels, ist im Alter von 86 Jahren verschieden.

— Der Komponist Richard Mandl ist am 1. April in Wien gestorben. Der am 9. Mai 1859 in Proßnitz geborene, in Wien und Paris (Delibes) ausgebildete Künstler hat sich auf den verschiedenen Gebieten der Komposition (Symphon. Dichtung „Griseldis", „Gesang der Elfen", „Hymnus an die Sonne", Streichquintett, Lieder, die Oper „Rencontre imprévue", den symphon. Reigen „Viennensia", die Oper „Parthenia" blieb Manuskript) als feinsinnigen Musiker gezeigt.

— Aus Wien wird der Tod des bekannten Pianisten Robert Fischhof, der 66 Jahre erreichte, gemeldet.

— In Newyork starb der ehemalige Bariton der Oper in Köln Clarence Whitehill.

Erst- und Neuaufführungen

— Am Gr. Hoftheater in Schwerin gelangte Abu Seid, Oper von Gustav Láska (Dichtung von O. Blumenthal) zur Uraufführung.

— In Halle setzte sich der rührige Direktor des Stadttheaters, L. Sachse, für P. Cornelius' „Gunlöd" unter Zugrundelegung der Bearbeitung der Oper durch W. v. Baußnern ein. Baußnern hat die hinzukomponierten Teile in glücklicher Anlehnung an den Stil des Werkes und unter öfterer Verwendung von Corneliusschen Originalmotiven geschaffen.

— Das Mainzer Stadttheater hatte mit Fr. Lux' (gest. 1895) Oper „Der Schmied von Ruhla" einen großen Erfolg.

— In Wien errang Fr. Lehárs neue Operette „Wo die Lerche singt" trotz ihrem schwächlichen Texte großen Beifall.

— Im Stadttheater in Graz fand Boieldieus „Das Loch in der Landstraße" in der Bearbeitung von E. Freund starken Erfolg.

— Das Oratorium „Jesus" von Paul Gläser kam in seinem 2. Teile unter G. Hornberger in Kempten zur ersten Wiedergabe.

— G. Schumanns „Totenklage" für Chor und Orchester wurde in Köln (Gürzenich) zum ersten Male aufgeführt.

— „Nachtwanderung", eine symphonische Fantasie (op. 26) von Joseph Frischen erlebte im Hoftheater Hannover seine Uraufführung. Als Instrumentalkomponist ist Frischen bisher wenig hervorgetreten, umso erfreulicher war die Wahrnehmung, daß er sich auch auf diesem Gebiete als fein empfindender, moderner Künstler von vornehmem Geschmack bewährte, der den Orchesterapparat durchaus beherrscht. Die Musik ist leicht verständliche Programmusik, das Ganze baut sich auf einem gefälligen Thema auf, das in den verschiedenen Sätzen immer wieder hervortritt. Das Werk hatte einen starken Erfolg. R. O.

— F. Max Anton brachte die symphonische Ode „An meine Jugend", Teil eines größeren Werkes, durch Hofkapellmeister Laugs (Kassel) zu erfolgreicher Erstaufführung.

— Kapellmeister Hans Petsch (Kaiserslautern) gab in Wiesbaden einen Kompositionsabend, der lebhaftem Interesse begegnete. Petschs Kompositionen laufen in modernster extremer Richtung, etwa im Ausdruck eines Arnold Schönberg, ohne jedoch die melodische Linie zu verlieren. Seine Technik ist bedeutend, seine Erfindungsgabe reich. Zur Aufführung gelangten ein Streichquartett, ein einsätziges Streichquartett mit obligater Singstimme, Klavierstücke und Lieder. Ausführende waren das Post-Quartett, die Pianistin Frl. Leue (Wiesbaden) und die Sängerin Frl. Dehm (Frankfurt a. M.).

— C. A. Perl (Mannheim) hat sich mit eigenen Kompositionen (Klavierfantasie, Altliedern, Duo-Sonate) in Mannheim vorteilhaft eingeführt.

Vermischte Nachrichten

— Dr. Max Fehr in Zürich hat durch einen glücklichen Fund in den Rechnungen der alten Musikgesellschaft ab dem Musiksaal die Frage entschieden, ob Mozart bei seiner Anwesenheit mit Vater und Schwester in Zürich (19. September bis 3. Oktober 1766) auch außerhalb des Geßnerschen Kreises in der Oeffentlichkeit erschienen sei. Fehr berichtet darüber in der „N. Z. Ztg.". Eine Notiz des Quästors des Kollegiums in den Akten besagt: „Einem Salzburger per Symphonien und noturni aus befehl bezahlet 28 Pfund". Da dieser Eintrag unter dem Herbst 1766 erfolgt ist, kann man nicht gut anders als ihn auf Leopold Mozart beziehen, dem die Summe für die Aufführung von Werken des Sohnes ausgehändigt wurde.

— Nach der „B. B.-Z." schweben Verhandlungen über ein Gastspiel der Berliner Hofoper in der Schweiz. Etwas, was durchaus notwendig ist. . . .

— In Koburg wurde eine „Gesellschaft für Literatur und Musik" gegründet, deren Zweck es ist, bekannte Dichter und Schriftsteller zum Vortrag ihrer Werke einzuladen und musikalische Aufführungen nach streng künstlerischen Gesichtspunkten zu veranstalten.

— Die Dessauer Hofoper wird mit B. Morena, H. Knote u. a. eine Kunstfahrt nach Bukarest unternehmen.

— Mit einer eindrucksvollen Feier wurde das deutsche Kunstleben in Reval eröffnet. Unter Leitung von Kapellmeister Burkard (Donaueschingen) hatten sich Mitglieder zweier Regimentskapellen, Herren der Revaler Gesellschaft, die Musiker des deutschen und estnischen Theaters zu einem leistungsfähigen Orchester zusammengeschlossen, das am 18. März mit einem glänzend verlaufenen Symphoniekonzerte der deutschen Kunst einen vollen Erfolg brachte. Deutsches Militär und Revaler Bevölkerung hatten das seit Tagen völlig ausverkaufte Deutsche Theater dicht gefüllt. Eine Reihe der edelsten Tonschöpfungen — besonders Beethovens Schicksalssymphonie — hinterließen bei der empfänglich gestimmten Zuhörerschaft tiefe Eindrücke. Die Aufführung war eine Pioniertat für die deutsche Kunst in den baltischen Landen.

— In Atlanta (Georgien), das bereits zwei Neger-Universitäten besitzt, soll ein Konservatorium für Farbige ins Leben gerufen werden. Da wird's am Ende gar auch eine Professur für Nigger Songs und Banjo-Kunst geben.

* * *

Unsere Musikbeilage. Max Denk, der junge Tondichter, von dem die Beilage heute zwei Lieder bringt, weilt nicht mehr unter den Lebenden. Der Berggeist rief am 2. Juli 1914 seinen Liebling Max Denk zu sich aus den Schrofen des Kopftörlgrates. Dort ist der Jüngling im 24. Lebensjahr zusammen mit seinem Freund, dem Dichter Gehrmann, abgestürzt. Der Tod auf den Schienen aber lauerte auf sein junges Weib, die hoffnungsvolle amerikanische Pianistin Grace Becker. Zwei Jahre später wurde sie ein Opfer des Neunhofener Eisenbahnunglücks. Zu Füßen seines über alles geliebten Kaisergebirges liegt Max Denk, der einsame Musiker und Sänger, der kühne Alpinist und winterliche Einzelgänger, begraben. In der Linde an seinem verlassenen Grabhügel singen die Tiroler Vögel schwermutsvoll und traurig-süß . . . . Was so traurig stimmen will beim tragisch-heldischen Untergang dieses wenig bekannten Münchner Komponisten: sein fast nur in Handschrift vorhandenes künstlerisches Lebenswerk läuft Gefahr, zersplittert zu werden, ja ganz verloren zu gehen. Aber welcher deutsche Verleger hätte jetzt den seltenen Mut, das herrliche Klavierquintett, die Klavierstücke, die zahlreichen Lieder eines Unbekannten, jäh Ausgelöschten der Oeffentlichkeit zuzuführen? Schätze gingen hier verloren. Das, was der Frühreife, Tiefinnerliche, bei allen seltsamen Lebenswirren in seiner Kunst und Kunstbetrachtung keusch und unabirrbar ideal gebliebene Grübler hinterlassen hat als Schriftsteller wie als Tondichter, trägt den Stempel der starken, durchgeistigten Persönlichkeit in sich. Denk ist musikalisch und literarisch-philosophisch befruchtet worden vor allem von Wolf, Bruckner und Mahler (in seiner letzten Phase neigte er sich den Wiener Impressionisten um Schönberg zu), von Stirner, Nietzsche, Eichendorff und den Marien-Mystikern der deutschen Romantik. Aber auch Liliencron und Peter Hille liebte er. Seine schönsten Lieder sind Marien-, Jesu- und Wiegenlieder. Wild genialisch, kühn und umstürzend alte Tafeln, dabei meisterlich abgeklärt in der selbstgewählten Form, gibt er sich in dem gänzlich unerweckt gebliebenen Zyklus von 32 „Narrenliedern", die Stücke enthalten, die dem letzten Wolf an die Seite zu stellen sind. Der Dichter der Narrenlieder, die die Welt im fratzenhaften Spiegel eines satirischen Melancholikers zeigen, ist Gehrmann, der neben ihm stand, als sein Fuß vom Felsen abglitt, in das — vielleicht erwünschte — Nirwana. W. M.

Schluß des Blattes am 6. April. Ausgabe dieses Heftes am 18. April, des nächsten Heftes am 2. Mai.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Rücker, Aug.: Fünf Lieder für Einzelgesang u. Harmonium- oder Klavierbegl. 1.20 Mk. Christl. Verlagshaus, G. m. b. H., Stuttgart.

Ruzicka, Hch.: Ausgewählte Lieder von Franz Schubert, für eine Singst. od. Mandoline m. Lauten- oder Gitarrebegleitung bearbeitet 5 Kr. Hch. Ruzicka, Kgl. Weinberge 935 Prag.

Friedenthal, Albert: Das flämische Volkslied. 1. Balladen u. Liebeslieder für mittl. Stimme u. Klav. Heft 1—4 je 2.50 Mk. 2. Lieder für Baß oder Bariton mit Klav. 3 Mk. 3. Zwiegesänge für Baß od. Bariton m. Klavier 3 Mk. 4. Kinderlieder, Reigen- u. Gesellschaftslieder mit Klavier 2.50 Mk. 5. Chorlieder mit und ohne Begleitung: a) Frauenchor 4stimm. Part. 1.50 Mk., b) Männerchor, Part. 2 Mk., c) Gem. Chor, Part. 3 Mk. 6. Tänze u. Tanzlieder für Klavier 2.50 Mk. Geleitheft 3 Mk. N. Simrock, Berlin.

Chorwerke.

Kügele, Rich., Op. 327: Festmarsch zur Feier des Silberjubiläums der Präparanden-Anstalt Charlottenburg, für Klav. zu 2 u. 4 Händen, 4stimm. Violinchor, 4stimm. gem. Gesang. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 15

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.– jährlich. Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Volkslied und Volksweise.

Von Dr. Hugo Holle (Frankfurt a. M.).

Der Krieg hat mit erfreulicher Deutlichkeit bewiesen, welch große Bedeutung die Musik in unserem Volksleben hat. Wenn vor dem August 1914 auch der einfache Volksgesang durch den großstädtischen Konzertbetrieb ganz unterdrückt schien, seit den ersten Mobilmachungstagen erlebten wir ein Aufleben und einen Aufschwung des Volksliedes, wie er schöner nicht zu denken war. Die Heranziehung aller Kreise und Stämme deutscher Zunge zum Heeresdienst und ihre Vermischung im Feld und in der Heimat hatte und hat eine segenbringende Verbreitung des volkstümlichen Liedes — auch solcher, die früher nur begrenzten Bezirken, bestimmten Körperschaften (Studenten-, Wandervogel-, Handwerkerlieder) zu eigen waren — zur Folge. Neue Lieder mit neuen Weisen entstanden, vermochten aber meist nicht durchzudringen; es waren unsere Volks- und Vaterlandslieder, Marsch- und Soldatenlieder, die das Heer, das Volk immer wieder sang.

Die Ansicht, das Volkslied sei im Volke entstanden, sei also mehr oder weniger ein Zufallsprodukt, wird heute wohl kaum noch aufrecht erhalten. Sie ließe sich leicht durch die Tatsache widerlegen, daß für eine ganze Anzahl der bekanntesten Volkslieder der Komponist noch nachzuweisen ist. Aber noch ein anderer, innerer Grund wäre besonders anzuführen: der kunstvolle Aufbau des Volksliedes, in dem höchsten Sinne, daß einem das „kunstvoll" beim Genusse gar nicht zum Bewußtsein kommt. Man betrachte nur daraufhin einige Lieder und man wird bemerken, wie diese kleinste musikalische Form von kaum mehr als einem Dutzend Takten in ihrer Struktur, im Periodenbau, in der Gestaltung der Melodie, in rhythmischer und harmonischer Beziehung ein ästhetisch vollwertiges Kunstwerk ist. Wenn wir auch die streng geschlossene Form, die nicht zufällig im Volke, sondern nur in einem schöpferischen Geiste entstanden sein kann, nicht gewahr werden, so macht sie doch ein Hauptmerkmal der Lieder aus, die man immer wieder singen kann, ohne ihrer je überdrüssig zu werden. Für unser neues deutsches Lied konnte es keinen gesünderen und fruchtbareren Boden als das Volkslied geben, auf dem die Gründer der Berliner Schule gegen Ende des 18. Jahrhunderts in kluger Voraussicht bauten.

Wer einmal eine größere Anzahl Volksliedersammlungen miteinander vergleicht oder gar Ausgaben mit Aufzeichnungen unmittelbar aus dem Volksmund [1] zur Hand nimmt, der wird über die Veränderungen erstaunen, die da mit vielen Liedern vor sich gehen; wie so viele in Bayern oder Baden ganz anders gesungen werden, als in Pommern oder Schlesien; wird vor allem eine ganze Reihe Lieder finden, die nicht als Volkslieder im engeren Sinne bezeichnet werden können — als das Volkslied, das in seiner schlichten und anspruchslosen Melodie doch ein Kunstwerk ist. Ich möchte diese Lieder, auf die im folgenden näher eingegangen werden soll, Volksweisen nennen, wobei es mir mehr auf die Sache, als auf den Namen ankommt. Im Gegensatz zum eigentlichen Volkslied ist die Volksweise eine Schöpfung des Volkes, freilich keine Neuschöpfung, sondern ein Gebilde, das sich in seinen einzelnen Teilen meist unabsichtlich auf schon Vorhandenes stützt. Bei manchen dieser Lieder hat man förmlich die Entwicklung vor Augen: man sieht den Burschen leibhaftig vor sich, der, aus der Fremde heimgekehrt, seinen Freundinnen und Freunden ein neues Lied vorsingt; was schadet's, daß er plötzlich in eine andere Melodie hineingerät; sie ist gut singbar und der Text gefällt, so wird sie nachgesungen und vermehrt den Liedbestand des Heimatdorfes.

Der Arten, wie diese Volksweisen im Volke entstehen, sind mancherlei: durch Zusammenschmelzen von zwei oder mehreren Liedern; durch Uebernahme einer bekannten Melodie auf einen neuen Text, für dessen Versmaß sie zurechtgesungen wird, oder auch durch Uebernahme fremder Bestandteile (ausländische Volkslieder, Kunstlied, Tanzmusik, Schlager); ferner durch Aenderungen, die der Anklang an ein anderes Lied oder ein verwandter Text veranlaßte; endlich durch das völlige Zersingen der Volkslieder, sei es durch Weglassen ganzer Perioden, durch Wiederholungen oder Einschaltungen bestimmter Phrasen. Zwar werden wohl alle Volkslieder vom Volke mehr oder minder zersungen, doch sind das meist geringfügige Aenderungen, die die Grundform nicht berühren. Ein interessantes Beispiel dafür ist Schuberts „Lindenbaum", für dessen Weise sich eine Umbiegung leicht durch Loslösen von der harmonietragenden Begleitung ergab. Wie schnell selbst ein so verbreitetes und verhältnismäßig noch junges Volkslied verändert wird, ergibt sich daraus, daß ich in ein paar Volksliedersammlungen drei, allerdings nicht wesentlich voneinander abweichende Fassungen, die Schuberts selbst nicht mitgerechnet, fand.

Wenn nun auch durch Zusammen- oder Zersingen der Lieder manche Gebilde entstehen, die als eine Aneinanderreihung volkstümlicher Wendungen oder als primitive Sequenzenfolge nichts als Bruchstücke oder Verballhornungen sind, so bietet sich doch die Mehrzahl der Volksweisen als ein großer und erfreulicher Bestand unserer Volksmusik dar. Um hierfür ein Beispiel vorauszunehmen, nenne ich eine der verbreitetsten Volksweisen, das in diesem Krieg so berühmt gewordene: „Gloria, Viktoria". Das Lied ist zusammengesungen; als Anfang, zersungen, das Soldatenlied: „Ich hatt' einen Kameraden", dann in dem Kehrreim deutlich unterscheidbar zwei Teile: „Gloria, Gloria . . . ." und „Die Vöglein im Walde . . . .". Wozu langwierige Betrachtungen, die dem Lied einen tiefen, einheitlichen Sinn unterlegen wollen. Wie es ohne Zweifel zusammengesungen ist, so ist es auch ohne Zweifel eine unserer schönsten Volksweisen geworden, die in ihren Text- und Melodieteilen wie in deren Zusammenfassung durchaus volkstümlich ist. Den Beweis dafür liefert ihre Aufnahme im Volk, das allein über die Wahl des volkstümlichen Liedes entscheidet.

Von besonderem Reiz ist es, an der Hand von Volksliedersammlungen nun zu verfolgen, wie sich das Volk zu seinen

[1] So besonders die mit außerordentlicher Liebe und Sorgfalt zusammengestellte, ausgezeichnete Sammlung: Pfälzische Volkslieder (herausgegeben von Dr. Heeger und W. Wüst. 2 Bde. Kaiserslautern 1909), der ich eine ganze Reihe wertvoller Beispiele verdanke.

Liedern stellt, wie es die einen treu hütet und unverändert fortpflanzt, während es die anderen nach seinem Geschmack ummodelt. Die Vorliebe für einzelne Lieder und melodische Wendungen bei diesem oder jenem Volksstamm geht deutlich aus vielen Volksweisen hervor, ebenso wie die Bevorzugung einer weiterausholenden, leichtbeschwingteren Melodie z. B. in der Pfalz gegenüber einer ruhigeren, getrageneren in Thüringen oder Schlesien. Ferner macht sich in zahlreichen Liedern der leicht zu erklärende Einfluß des Soldatenliedes bemerkbar, das auf mehr als eine Weise seine Wirkung ausübt.

Von den verschiedenen Entstehungsarten der Volksweisen möchte ich zunächst die bringen, die ein Beweis für das Zusammensingen verschiedener Lieder ist. Meist handelt es sich dabei um das Verschweißen eines Liedes mit einer Kehrreimmelodie, die ihm ursprünglich nicht eigen war. Mag auch die Verkoppelung gelegentlich unbeabsichtigt sein, im allgemeinen ist sie gerade hier bewußt gemacht. Das lehrt uns der Umstand, daß die Mehrzahl der Beispiele Soldatenlieder sind. Der Soldat liebt den „Refrain", die „Moral von der Geschicht", die er stets, darin sogar von den weniger sangeskundigen Kameraden unterstützt, besonders eindrucksvoll herausschmettert. Neben dem schon erwähnten Lied: „Ich hatt' einen Kameraden" wäre zunächst die hübsche Weise: „Schatz, ach Schatz, reise nicht so weit von hier" zu nennen, der man in neuerer Zeit (im Kriege mit einer textlichen Variante) den achttaktigen, das Lied verunzierenden Kehrreim: „Drum Mädel weine nicht . . ." anfügte. Allerdings ist dieses Beispiel nur im äußerlichen Sinne geltend, da ja hier der eine Teil in seiner Urform erhalten bleibt. Sehr lustig ist eine zusammengesungene Weise, die ich um 1900 in Thüringen oft von Soldaten hörte und die sich auch in den pfälzischen Volksliedern findet. Den Stamm bildet die erste Periode des Volksliedes: „Gestern abend in der stillen Ruh, hört' ich im Walde einer Amsel zu", daran schließt sich dann ein zweiteiliger, in sich wesensfremder Refrain auf die Worte: „Ja, ja, die sang so schön, daß mein Verstand blieb stehn. Freiheit, du alleine, du sollst mein Eigen sein". Eine merkwürdige, nicht ungeschickte Verschmelzung haben das alte Lied: „Da droben auf jenem Berge" (als 1. Teil) und „Drunten im Unterland" (als 2. Teil) erfahren; der erste Teil lehnt sich seltsam genug an die Weise: „Bei Sedan wohl auf den Höhn", anstatt an die eigene an, während der andere die zweite Periode des: „Drunten im Unterland" auf den jetzt üblichen Text: „Da ist die Jägerei" (ursprünglich: „Schlehen im Oberland . . .") wörtlich, den Schluß nach der Weise des 1. Teils umgebogen bringt. Als eine Art Unikum für das Zusammensingen sei das kleine Lied: „Schätzlein, wenn du's wissen tätst" (Pfälz. Volksl. Nr. 224) genannt, dessen vier viertaktige Perioden, schon äußerlich durch den mehrmaligen Taktwechsel gekennzeichnet, von ganz verschiedener Herkunft sind. Die erste ($^2/_4$Takt) weist durch ihre Verwandtschaft mit dem Anfang eines ähnlichen Liedes: „Mädchen, wenn ich an dich denke" auf ihren Ursprung hin, die zweite deckt sich wörtlich mit dem 9. und 10.Takt der Volksmelodie ($^6/_8$-Takt) zum „Heidenröslein", die dritte ($^3/_4$-Takt) gehört vielleicht im $^2/_4$-Takt dem ursprünglichen Lied an, während die vierte ($^2/_4$-Takt mit einem angehängten, dreitaktigen Schluß) dem Anfang des „Horch, was kommt von draußen 'rein" tongetreu entspricht. Diese Beispiele ließen sich leicht vermehren, auch durch Weisen, die an Stelle des Kehrreims, der „Moral" beim Soldatenlied, einen Jodler oder eine kurze Tanzmelodie (Dreher, Ländler, Schnadahüpfl) anhängen.

Als zweite Entstehungsart von Volksweisen nannte ich die Uebernahme bekannter Melodien auf neue Texte, für die sie mehr oder weniger zurecht gesungen werden. Eine häufige Uebertragung findet man bei den Liedern einzelner Stände, so beim Studenten- und auch beim Handwerkerlied. Da sie aber hier meist wörtlich ist, erübrigen sich eingehendere Beispiele. Es seien nur ein paar solcher Fälle genannt; zunächst ein Schneiderlied aus dem Hessischen: „Es wollt' ein Schneider wandern, wohl auf ein Schneidergeiß" auf die Weise: „Es welken alle Blätter" und ein zweites aus Schlesien: „Wie machens denn die Schneider", das den zweiten Teil der „Binschgauer" ziemlich wörtlich übernimmt. Wieviel Studentenlieder nach bekannten Volksliedern zu singen sind, lehrt ein Blick in das von Silcher und Erk herausgegebene Lahrer Kommersbuch. Merkwürdig ist die Uebereinstimmung der Weisen des alten Liedes: „Es schlief ein Graf bei seiner Magd" mit der des Studentenliedes: „O, alte Burschenherrlichkeit", das nur an Stelle der Wiederholung der ersten Periode eine eigene zweite hat, und die, wohl durch den ähnlichen Textanfang veranlaßte, in der Pfalz gebräuchliche Uebernahme der Melodie zu: „Es ritten drei Reiter" auf das Lied: „Es zogen drei Burschen". Umgekehrt macht sich aber auch der Einfluß des Studentenliedes geltend: so finde ich in den pfälzischen Volksliedern ein Gedicht, das sich die Melodie zu: „Ich hab' den ganzen Vormittag" (in einer zweiten Fassung die Weise Neefes: „Was frag' ich viel nach Geld und Gut" mit der rhythmischen Verschiebung vom $^4/_4$- zum $^3/_4$-Takt) zu eigen macht, ein anderes: „Jetzt ist die Zeit und Stunde da" auf das Studentenlied: „Der Papst lebt herrlich". Hingewiesen sei noch auf die Uebernahme der Weise des alten Reiterliedes: „Es waren einmal drei Reiter gefangen" auf das Holteische Mantellied: „Schier dreißig Jahre . . .", ferner die des bekannten Soldatenliedes: „Steh ich in finst'rer Mitternacht" auf eine Weise: „Ich hab' ein kleines Hüttchen nur" und endlich auf die fast wörtliche Uebereinstimmung des in Thüringen gesungenen: „Wie kommt's, daß du so traurig bist" mit dem Liedchen: „Es ist nicht lang, daß g'regnet hat". Eine weitgehendere Veränderung zeigen eine Anzahl Volksweisen, die alle dem Liede: „An der Weichsel gegen Osten" entlehnt sind: zunächst zwei unter sich fast gleichlautende Weisen: „Schönstes Schätzchen, liebstes Mädchen" und: „Ich liebte einst ein Mädchen", die in der ersten Periode gar nicht, in den übrigen nicht wesentlich von der genannten Stammelodie abweichen. Dann zwei Lieder: „Ein Schäfer trägt Sorgen" und „Wir wollen vergnüglich und in Einsamkeit leben", die schon selbständigere Veränderungen haben und endlich ein fünftes, durch den Text in nur 8 Takte zusammengeschmolzenes Liedchen: „Feierabend, Feierabend", das trotz der Verschiebung vom $^4/_4$- zum $^6/_4$-Takt und der stark umgeformten zweiten Periode doch seine Herkunft, namentlich durch den Anfang, deutlich zeigt. Neben heimischen Volksliedern finden wir auch fremdländische, bei uns heimisch gewordene, in Volksweisen übernommen. So erscheint das russische Volkslied: „Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen" nur wenig verändert in der Weise: „Fahr mich hinüber, schöner Schiffer" und das Geibelsche Gedicht: „Fern im Süd' das schöne Spanien" kann man neben seiner eigenen Melodie in der Pfalz nach der des irischen Volksliedes: „Letzte Rose" (auf dessen ersten, etwas umgebogenen Teil) hören.

Nach dem Grundsatz: Was gefällt, wird gesungen, erklärt es sich, daß auch Bestandteile kunstmäßiger Musik in Volksweisen übergegangen sind. Zunächst vom einfachen Kunstlied; so eine Periode von C. M. v. Webers: „Es murmeln die Wellen" in den Anfang der Weise: „Es zog ein Matrose wohl über das Meer", ferner Koschats: „Verlassen, verlassen" in zersungener Form auf das so verbreitete Volkslied: „Kein Feuer, keine Kohle" (Pfälz. Volksl. Nr. 83) — ein Beweis, daß man die ursprüngliche Melodie vergaß, denn es handelt sich hier keineswegs um Bevorzugung der Koschatschen Weise. Nicht unerwähnt bleibe noch die Uebereinstimmung der Periode: „Vigolin, Vigolin sä det Geigeken" aus „Jan Hinnerk up de Lammerstraat" mit dem Anfang von Figaros Arie: „Nun vergiß leises Flehn", deren weiche Linie der witzige Verfasser vielleicht absichtlich der schwerfälligen Diktion seiner köstlichen Weise eingefügt hat. — Leider macht sich aber auch der Einfluß der Operette, der Schlager in unserer Volksmusik geltend. Wer viel Gelegenheit hat, unsere Soldaten singen zu hören, namentlich die aus Großstädten, wird feststellen können, wie sie auf dem Marsch die üblichen Operettenschlager singen und pfeifen. Erfreulicherweise tritt diese üble Manier nicht allzustark in den Vordergrund. Daß sich aber die Spuren ohrenfälliger Tänze und Schlager in manchen Volksweisen

finden, dafür ein paar Beispiele: so singt man zu Johann Strauß' Walzer „Morgenblätter" (Nr. 1) neben seiner eigenen Melodie den Text: „Ist denn Liebe ein Verbrechen" (Pfälz. Volksl. Nr. 153 a), ein Verfahren, das dem unserer Soldaten entspricht, bekannten Märschen Worte unterzulegen. In zwei anderen Weisen der genannten Sammlung tauchen die einst vielverbreiteten Schlager: „Wir sind die Sänger" und „Sabinchen war ein Frauenzimmer" mehr oder weniger verblümt auf. Doch muß auch hier betont werden, daß solche „Einflüsse" in den unermeßlichen Strom unseres volkstümlichen Liedes verschwindend klein sind.

Wie tief unsere schönsten und besten Volkslieder, manche gleichsam nur im Unterbewußtsein, im Volke wurzeln, zeigt die dritte Art der Volksweisen, deren Entstehen das durch Anklang an eine bekannte Melodie oder durch Aehnlichkeiten im Text veranlaßte Hineingeraten in die Weise eines Volksliedes bedingte. Im ersten Fall hat: „Köln am Rhein, du schönes Städtchen" einen besonderen Einfluß auf mehrere Lieder der Pfalz gehabt, die durch einen ähnlichen Anfang (gebrochener Akkord d—fis—a) dessen ganze erste Periode wörtlich übernehmen. So in zwei verschiedenen Fassungen der Weise: „Soll ich dir mein Liebchen nennen", ferner in: „Schwarze Augen, blonde Haare", in zwei Lesarten des Liedes: „In Stücke möcht ich mich zerreißen" und endlich in einer Fassung der Melodie: „Von den Bergen rauscht ein Wasser", die in einer anderen Fassung, vielleicht durch versehentliche Umkehrung des Anfanges veranlaßt, in die ersten Takte des Liedes: „Morgen muß mein Schatz verreisen" hineingerät. Aehnliche Wirkung hat das vielgesungene Lied von der bestraften Untreue: „Die Rosen blühn im Tale" gehabt, das selbst mancherlei Wandlungen erlebte; seine erste Periode kehrt fast wörtlich in einer Weise: „Gott grüß dich Wilhelminchen" wieder, während es in eine andere: „Wer lebt denn so wie ich" durch die verwandten Anfänge der einzelnen Perioden ganz übergegangen ist. Durch das Uebereinstimmen der ersten Takte kommt ein von Verführung und Mord singendes Lied: „Es ging einmal ein verliebtes Paar" merkwürdigerweise in Harnacks volkstümlich gewordenes: „O Tannenbaum" hinein, dessen erste Periode sich auch tongetreu (mit Verschiebung des $^3/_4$-Taktes zum $^6/_4$-Takt) in der eines schelmischen Liedchens aus dem Hanauer Kreis: „Ein Postknecht ist ein armer Wicht"... findet. Wohl infolge einer gewissen Aehnlichkeit in der Struktur der Melodie schließt die Weise: „Ein lust'ger Bruder weiß immer guten Rat" mit der Schlußperiode des: „Ein Sträußerl am Hute", während eine andere: „Ich stand auf hohem Berge" durch den Anklang an die erste Periode des: „Im Krug zum grünen Kranze" dessen zweite Periode wörtlich übernimmt. Eigentümlich ist die Wirkung, die das Volkslied: „Es ritten drei Reiter" auf eine gar schaurige Mär: „Es war einmal ein feiner Knab'" gehabt hat, so, daß die eine Fassung in ihrem ersten Teil, die andere in ihrem zweiten Teil die entsprechenden Teile des Volksliedes deutlich erkennen lassen.

Neben dem Anklang an bekannte Melodien spielt für das Hineingeraten in ein Volkslied die Aehnlichkeit gewisser Textstellen eine große Rolle. So läßt der Anfang eines Liedes: „Dort unten in der Mühle, da treibt das Wasser ein Rad" ganz unwillkürlich den der Melodie: „In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad" herbeischweben, setzt dann aber nach dieser Phrase seine eigene Weise unvermittelt fort. In einer Fassung des jetzt viel gesungenen: „Wenn wir marschieren, ziehn wir zum deutschen Tor hinaus" (Pfälz. Volksl. Nr. 317c) taucht durch die Worte: „Und da sitzt ein Vogel fink" veranlaßt, das Tanzliedchen: „Kommt ein Vogerl geflogen" auf. Sowohl durch textlichen, wie auch durch melodischen Anklang ist die Weise: „Als ich an einem Sommertag" (Pfälz. Volksl. Nr. 90c II) vom Schluß des dritten Taktes an wörtlich in: „Nun ade, du mein lieb Heimatland" übergegangen. Die Aehnlichkeit der Melodieanfänge ist augenscheinlich; die ersten Worte des zweiten Teiles: „Und so sing' ich denn" decken sich sogar wörtlich mit denen des Volksliedes. Da aber der Text des zweiten Teiles gar nicht der des eigentlichen, unter dem Titel „Waldabenteuer" bekannten Liedes ist, so kann man hier den merkwürdigen Fall annehmen, daß das Hineingeraten in die Weise des Volksliedes auch dessen Text teilweise mit übernehmen ließ. (Schluß folgt.)



Sophie Menter †.

Sophie Menter †.

Von Richard Würz.

Wer Zeuge von Sophie Menters Begräbnis im alten südlichen Friedhofe zu München war, mochte wähnen, man habe eine Einsame und Verlassene still zu Grabe getragen. Ein kleiner Kreis von Trauernden folgte ihrem Sarge, nur einige wenige Vertreter der Musikwelt waren darunter. (Alice Ripper, die getreue Meisterschülerin der Heimgegangenen, hatte es sich nicht nehmen lassen, herbeizueilen.) Die Stadt, an der sie mit Liebe gehangen und die eine edle und ruhmvolle Tochter verloren hat, war nicht vertreten. So klang- und sanglos, so beschämend teilnahmslos Sophie Menters Bestattung war, um so mehr beglänzt war das Leben, die künstlerische Laufbahn dieser Frau mit ihrem starken Kunst- und Lebensgefühl, ihrem feurigen Temperament, der unverlorenen Jugend im Denken und Empfinden. Es ist das tragische Los selbst des bedeutendsten nachschaffenden Künstlers, daß seine Taten nur so lange ein Lebendiges und Wirksames darstellen, solange sie unmittelbar zu den Zeitgenossen sprechen. Die Spätergeborenen kennen sie nur vom Hörensagen und aus Schilderungen glänzender, aber längst verklungener Zeiten....

Sophie Menter war noch sehr jung, als ihr die faszinierende und bedeutende Persönlichkeit Franz Liszts begegnete. Sie war schon sehr früh an die Oeffentlichkeit getreten, hatte in Friedrich Niest, Karl Tausig und Hans von Bülow fördernde Lehrer, in Liszt aber den Meister und Berater, für den sie zeitlebens eine schwärmerische Liebe und Verehrung hegte. Er ward ihr zum ziel- und richtunggebenden Ideal. Liszt nannte sie sein „einziges legitimes Klavierkind" und in einem Briefe aus Bayreuth (vom 29. Septbr. 1881) gesteht er, daß er Sophie Menter seit vielen Jahren als die glänzendste und vollendetste der jetzigen Pianistinnen schätze.

Das Auszeichnende an ihrem Spiele war nicht allein eine hohe technische Vollendung. Sie war mehr als eine blendende Virtuosin. Begabt mit starkem Temperament, enthüllte sich in ihrem Musizieren der köstliche Schatz eines echten, starken und reinen Empfindens. Solchermaßen gerüstet, konnte sie das Instrument, mit dem sie verwachsen zu sein

schien, verzaubern und den Hörer hinreißen. So nahm sie den höchsten Gipfel pianistischer Entwicklung in Besitz. Ihre Virtuosenlaufbahn gestaltete sich glanz- und ruhmvoll und ich glaube, daß ihr das unruhige Wanderleben vielen Konzertierens mehr zugesagt hat, als ein solider und wohlgeordneter bürgerlicher Hausstand. (Ihre Ehe mit dem Violoncellisten David Popper, den sie im Jahre 1872 geheiratet hatte, währte nicht lange.) Als sie sich ins Privatleben zurückgezogen hatte, widmete sie sich dem Unterricht (Alice Ripper und W. Sapellnikoff sind ihre Meisterschüler) und der Komposition. Sie hat dankbare und wirkungsvolle Virtuosenstücke geschrieben. Zum letzten Male trat sie als Pianistin 1912 in der Münchener Tonhalle mit dem Lisztischen Es dur-Klavierkonzert (unter Gabrilowitsch) vor die Oeffentlichkeit. Der Zauber ihres Spiels entfaltete sich später dann und wann nur mehr im häuslichen Kreise. Die Freunde, die ihr in solchen stillen Stunden lauschen durften, bewunderten die unverminderte Beweglichkeit ihrer Finger und die ungebrochene Stärke ihres erstaunlichen musikalischen Gedächtnisses.

Die letzten zehn Jahre ihres ruhigen Alters verlebte die noch immer rüstige und hübsche Frau in ihrem Landhaus in Stockdorf, in dem anmutigen, von Wäldern umsäumten Würmtal gelegen. Ihr Heim prangte im Schmucke vieler künstlerischer Trophäen. — Von ihrer unbeugsamen Energie zeugt, daß sie, bereits 70jährig, Handlung und Musik zu einem Ballett erfand, das von der Wiener Hofoper angenommen wurde; daß sie noch täglich vier Stunden übte, und ihren Wohnsitz zuletzt deshalb nach München verlegt hat, um mit dem künstlerischen Leben der Gegenwart wieder Fühlung zu gewinnen. Sophie Menters Wesen war sonnig und heiter, nicht ohne Humor und schlagfertigen Witz. — Vor dem Tode hatte die Frau ein geheimes Grauen. Nun ist er ihr rasch und schmerzlos genaht: sie entschlummerte sanft, ohne eine Ahnung von Gefahr, und während eine ihrer Lieblingsschülerinnen in einem Zimmer nebenan auf ihren Wunsch auf dem Flügel musizierte. Still und friedlich klang das Leben dieser seligen Vagantin, dieser Beschwörerin des Klavieres aus. Es war ein Leben, das nur der Kunst geweiht war; sie hat eine edle Dienerin und bedeutende Künderin verloren.

Schuberts Ständchen.

Von Dr. Leopold Hirschberg (Berlin).

— — — — Ein für allemal
denk' ich die Schönen im Plural.
(Faust II, 4. Aufzug.)

Wie verschieden fallen doch Beantwortungen derselben Aeußerung aus! Mephistopheles muß sich auf seine frivole Bemerkung: „Schlecht und modern" als Entgegnung gefallen lassen; ich kann mit Fug und Recht: „Gut und alt" sagen.

Das Wort „Ständchen" in der Ueberschrift ist also ein Plural. Bevor das Simmelsammelsurium des unsterblichen Dreimäderlhauses geboren wurde, kannte man nur das „Leise flehen meine Lieder" des Meisters; eine, infolge eigener Geistesverödung des Autors, mit fremden Federn flitterhaft aufgeputzte Operette vermittelt weiteren Kreisen die Kenntnis, daß Schubert noch ein zweites „Ständchen" betönt hat. Ein gar böses Zeichen der Zeit! Wie viel solcher Machwerke müßten noch entstehen, um das „vielköpfige Ungeheuer", wie Richard Wagner das „Publikum" nennt, über das Vorhandensein von noch drei weiteren „Ständchen" des Tondichters aufzuklären!

Noch ein Wort des Goethe-Mottos bedarf der Erläuterung: „Die Schönen". Alle „Ständchen" gelten ihnen ja; denn daß eine Schöne ihrem Geliebten ein Ständchen bringt, dürfte bis heute selbst nicht in Italien und Spanien vorgekommen sein. Außerdem aber dürfen wir die „Ständchen" ihrer ganzen Eigenart nach als die „Schönen" der Musikliteratur bezeichnen; der Verliebte muß, wenn er schon die Nachtruhe der Angebeteten stört, seinem Liede zum mindesten die schönste und bestrickendste Melodie zuteil werden lassen, widrigenfalls er einen Guß kalten Wassers aus dem Fenster, oder gar noch Schlimmeres, zu gewärtigen hat.

Von den fünf Ständchen unseres hohen Meisters sind vier als Nacht-, eines als Morgenmusik gedacht; und ebenso ist das Zahlenverhältnis bezüglich der mitwirkenden Personen: bei vieren sucht sich der Liebhaber Helfer zusammen, bezw. verschwindet er im Chor der Musikanten, und nur in einem stellt er seine Herzensangelegenheit ganz auf sich selbst. Denn niemand wird hoffentlich so geschmacklos sein, sich für den Vortrag des „Leise flehen meine Lieder", selbst wenn er es nicht im „stillen Hain", sondern in der Stille des Zimmers und vom Klavier aus zum Ohr der Angebeteten dringen läßt, einen Begleiter zu dingen. Ein Dritter hat bei dieser zarten, geheimnisvollen Flüsterszene auch rein gar nichts zu schaffen; und wenn der betreffende bedauernswerte Jüngling nicht so viel kann, um sich selbst begleiten zu können, so muß er es eben lassen. Und dieser Klaviersatz (wie überhaupt bei Schubert) ist keineswegs leicht; er erfordert ein hohes Maß duftigster Anschlagskunst, um einerseits das wundervolle Terzenspiel im Verein mit der Singstimme deutlich und doch wieder nachgebend erklingen, andererseits die Zwischenspiele als Echobezauberungen wirken zu lassen. Im übrigen ist über das Kunstwerk wohl kein Wort zu verlieren; wenn Schubert irgendwo seine „Midas"-Natur in der Musik, die alles Blei in Gold verwandelt, in die Erscheinung treten läßt, so ist das hier der Fall, wo ihm als Text nur das ödeste, gewöhnlichste Reimgeklingel vorlag. Er hat damit den von Gott in seinem Zorn zum „Dichter" erschaffenen Rellstab ebenso gewaltsam, gewissermaßen an den Rockschößen, in die Unsterblichkeit hineingezerrt, wie Mozart mit der Zauberflöte den Emanuel Schikaneder.

Der grundlegende Unterschied zwischen diesem Ständchen, das in Weltberühmtheit dem des Don Giovanni nicht nachsteht, und den vier anderen gibt sich vor allem in der Art der Melodik zu erkennen. Jenes, ein Einzelgesang, kann rückhaltlos die Zärtlichkeit der Empfindungen darlegen; die Dichtung nimmt sogar ausdrücklich Bezug darauf, daß ein Unberufener nicht zugegen ist („Des Verräters feindlich Lauschen fürchte, Holde, nicht"). Und so zeigt hier die Melodienführung ein seliges Schmachten, ein hingebendes, drangvolles Sehnen, dessen mühsam verhaltene Leidenschaft in der letzten Strophe gewaltig zum Durchbruch kommt, um bei den Schlußworten wieder in süßem Flüstern zu ersterben. Bei den vier andern aber, wo aus verschiedenen Gründen die Ausführung des Ständchens nur durch die Unterstützung mehrerer oder gar vieler Personen erfolgen kann, vermag ein so persönliches, hingebendes Bekenntnis der Liebe nicht zu erblühen. Der Mensch verschließt gerade die Empfindung der Liebe selbst vor dem besten, nahestehenden Freunde in das Innere der Seele; wie viel mehr, wenn eine Schar Gleichgültiger zugegen ist! Darum hat Schubert, nicht nur ein Meister der Töne, sondern auch ein Seelenkundiger, diesen vier Ständchen eine zwar höchst reizende und entzückende Melodik verliehen, diese aber voller Genialität jeglichen persönlichen Einschlags entkleidet. Liebliche Heiterkeit und eine bisweilen fast gezwungen erscheinende Leichtfertigkeit (als wollte der Liebende seine Empfindungen unter einem gewissen Spott verbergen) sind ihre Charakteristika. In der „Nachtmusik" eines gewissen Seckendorf heißt es ausdrücklich: „Wir stimmen Dir mit Flötensang" usw.; eine Schar von männlichen Wesen bringt also einem einzigen weiblichen das Ständchen. Und so haben wir in diesem Männerchor (Op. 156) ein Stück vor uns, das uns fast wie ein Studentenlied anmutet, der Gemütstiefe zwar entbehrend, aber durchaus nicht etwa eine in Plattheiten ausartende nächtliche Lärmszene, sondern vornehm, bescheiden und ritterlich. Fast scheint es, als ob der spätere Komponist der „Lindenwirtin" gewisse melodische Wendungen daraus abgelernt habe.

Das Ständchen von Grillparzer gibt als Dichtung manches Rätsel auf. Ich habe mich für das Gedicht nie

begeistern können; es bringt den schon oft geführten Beweis, daß der kühnste und erfolgreichste Dramatiker im kleinen lyrischen Gedicht häufig unbeholfen und unklar sich ausdrückt. Wir finden das bei Grillparzer, Hebbel und Wagner. Der Anfang des „Ständchens“ ist zwar anmutig und vielversprechend:

Zögernd, stille,
In des Dunkels nächt'ger Hülle
Sind wir hier;
Und den Finger sanft gekrümmt,
Leise, leise,
Pochen wir
An des Liebchens Kammertür;

auch die Fortsetzung:

Doch nun steigend,
Hebend, schwellend,
Mit vereinter Stimme Laut
Rufen aus wir hochvertraut:
Schlaf' du nicht,
Wenn der Neigung Stimme spricht!

ist sehr hübsch. Verteufelt aber ist die Konstruktion des nun folgenden Absatzes mit seinem gezwungenen Witz:

Sucht ein Weiser nah und ferne
Menschen einst mit der Laterne,
Wieviel selt'ner dann als Gold,
Menschen uns geneigt und hold?

Recht prosaisch und reichlich verworren für eine „Ständchen“-Poesie ist auch der Lehrsatz:

Was du hast und weißt und bist,
Zahlt nicht, was der Schlaf vergißt.

Das als Musikstück vollkommen unvergleichliche Werk hat Schubert für Alt-Solo und vierstimmigen Frauenchor gesetzt. Es ist schwer zu sagen, was er sich bei dieser eigentümlichen Stimmenbesetzung gedacht haben mag. Ohne Sinn und Zweck hat er nichts geschrieben; und auch die Vermutung, daß er das Stück vielleicht auf Bestellung einer Frauenchor-Vereinigung geschrieben habe, ist durch nichts begründet. So bleibt also eigentlich nichts anderes übrig, als anzunehmen, daß es sich etwa um die scherzhafte Veranstaltung eines Mädchenpensionats handelt, das die Abwesenheit der gestrengen Leiterin benutzt, um auf diesem für sittsame Kinder ungewöhnlichen Wege einer Gefährtin eine Geburtstagsüberraschung zu bereiten, oder zu ihrer heimlichen Verlobung zu gratulieren. Ganz köstlich hat Schubert nun die Anordnung getroffen und unentwegt durchgeführt, daß die geistige Urheberin des ganzen Plans, die Rädelsführerin (Alt-Solo), die Worte immer vorspricht, und die andern sie, leise kichernd, wiederholen, bis die lustige Gesellschaft zu den Worten: „Schlaf' Du nicht“ usw. kommt, die, wie nach vorher getroffener Abrede, stark und übermütig gemeinsam einsetzen. Die Begleitung wird von ein paar Dämchen übernommen, die das Lauten- oder Mandolinenspiel verstehen; sie präludieren drei Takte hindurch und setzen während des Gesanges auch nicht ein einziges Mal mit ihrer Saitenzupferei aus, um Entgleisungen der Sängerinnen zu verhüten. Die sehr einfache Verwandlung des Frauen- in einen Männerchor ist später vorgenommen; dadurch erfährt das Ganze natürlich — dem Sinne nach — eine andere Bedeutung; man hat sich dann unter der mitwirkenden Altistin eine Art Anstandsdame vorzustellen, die die leicht über die Stränge schlagenden Mannsbilder zu zügeln und in die Kreise von Zucht und Sitte zu weisen berufen ist. Uebrigens stimmt die melodische Phrase:

Sucht ein Weiser nah und ferne
Menschen einst mit der Laterne

zu auffallend mit der Stelle aus Wilhelm Tauberts bekanntem Wiegenlied:

Hündchen hat den Mann gebissen,
Hat des Bettlers Kleid zerrissen

überein, als daß man darin nicht ein Plagiat des letzteren vermuten müßte.

Endlich die beiden Ständchen Shakespeares. In ihnen hat sich der Meister so streng an das in den betreffenden Dramen Vorgeschriebene gehalten, daß sie nur entweder in diesen Dramen selbst oder mit einer ausreichenden Erklärung zu verstehen sind. Der Dreimäderlhaus-Fabrikant läßt das Morgenlied „Horch, horch!“ usw. wie ich mir habe sagen lassen (denn ich selbst besuche derartige Veranstaltungen nicht) als Ständchen mit eigener Begleitung des Singenden vortragen. Hat er sich vielleicht einmal die Mühe genommen, sich über den Zusammenhang des Liedes mit der Handlung des „Cymbeline“ zu unterrichten? Da spricht Cloten, der Königsohn, wörtlich folgendes zu den eben angelangten Musikern:

Na, kommt; stimmt! Wenn ihr mit eurer Fingerei bei ihr durchdringen könnt, gut; dann wollen wir es auch mit der Zunge versuchen; wenn nichts hilft, so mag sie laufen, doch aufgeben will ich es nicht. Erst ein vortreffliches, gut gespieltes Ding; nachher ein wunderbar süßer Gesang, mit erstaunlichen, übermäßigen Worten dazu.

Es ist also bestellte Arbeit, die der vornehme Herr nicht selbst zu leisten befähigt ist, sondern durch Musiker von Profession verrichten läßt; Sänger und Begleiter werden für ihre Tätigkeit bezahlt. Wie wundervoll hat sich Schubert Shakespeare angeschmiegt! Niemand wird zu bestreiten wagen, daß das Vorspiel ein „treffliches, gut gespieltes Ding“ ist; aber man merkt seiner göttlichen Oberflächlichkeit zugleich das Handwerksmäßige an. Und ebenso ist der Gesang „wunderbar süß“; die Begleiter tun wacker das Ihrige. Eine zweite und dritte Strophe, die ein Mann namens Reil verbrochen hat, hinzuzufügen, ist ebenso geschmacklos wie in Schumanns „Ueberm Garten, durch die Lüfte“; hätten Shakespeare und Eichendorff noch mehr sagen wollen, so bedurften sie dazu nicht fremder Hilfe. Im „Cymbeline“ schickt Cloten die Musikanten gleich fort:

So, nun fort; wenn dies durchdringt, werde ich eure Musik um so besser beachten: wo nicht, so ist es ein Fehler an ihren Ohren, den Roßhaare, Darmsaiten und die Stimmen von Hämmlingen noch dazu nicht bessern können.

Was an erschöpfendem Verständnis des Werkes verloren geht, wenn man all dies nicht beachtet, liegt klar zutage.

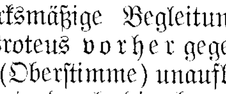
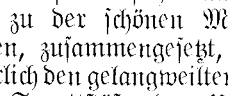
Gänzlich verschieden liegen die Dinge bei dem in den „beiden Veronesern“ enthaltenen Nachtständchen „An Silvia“, dessen köstlicher Humor, in Verbindung mit einer unbeschreiblichen Zartheit, uns mit erneuter Bewunderung für unsern Schubert erfüllt. Der phantastisch beflügelte Schwung der Cymbeline-Morgenmusik, ihre der Morgenluft vergleichbare hinreißende Frische, sind durch den Mangel jeder körperlichen Ermüdung bei den Ausführenden völlig erklärt; denn die Leute haben sich ja, wenn sie auch ziemlich früh aufstehen mußten, immerhin doch ausschlafen können. Hier aber ist's tief in der Nacht; der dem Ständchen beiwohnende Wirt erklärt trotz seiner Begeisterung für Musik am Schluß der Szene:

Meiner Treu, ich war fest eingeschlafen. Wahrhaftig, ich glaube, es ist beinahe Tag

und Julia:

. . . Doch ist's die längste Nacht gewesen,
Die ich je durchgewacht.

Wo soll da die Frische bei den alten Musikanten herkommen, die an dem verliebten Edelmann Proteus und seiner Silvia natürlich nicht das mindeste Interesse haben, die wahrscheinlich den ganzen Tag bereits tätig waren, und, wenn sie nicht der Verdienst der paar Zechinen lockte, viel lieber im Bette lägen? So haben sie — ganz deutlich sind es drei Fiedler, ein Fagott- und ein Klarinettenbläser — sich denn eine ganz handwerksmäßige Begleitung zu der schönen Melodie, die ihnen Proteus vorher gegeben, zusammengesetzt, die in den Geigen (Oberstimme) unaufhörlich den gelangweilten $^{3}/_{8}$-Strich durchführt, durch die kurzen Fagottstöße der Unterstimme einen unsagbar komischen Grimm erkennen läßt, und nur durch den künstlerischen Idealismus des Klarinettisten gerettet wird, der an zwei Stellen:

 und 

den schüchternen Versuch eines instrumentalen Gesangsechos macht. Im schroffen Gegensatz zu der fast bösartigen Unlust

der Musikanten steht, wie schon bemerkt, die schmelzende Weise des Sängers, der alles dreinsetzt, der schönen Silvia zu gefallen, und namentlich in den Schlußtakten der drei Strophen:

Daß ihr alles untertan.
Und verweilt in süßer Ruh.
Kränze ihr und Saitenklang.

eine Süßigkeit der Kantilene zur Entfaltung bringt, wie sie den hesperischen Gefilden zu entblühen pflegt.

Möge die kleine Skizze fördernd auf die so notwendige Vertiefung des Musikstudiums wirken und besonders zeigen, wie unerläßlich für eine Durchdringung der Gesangsliteratur die Kenntnis und ästhetische Beurteilung der Dichtungen ist. Noch immer ist der Kreis derer, die durch belehrende Vorträge Anregung erwerben möchten, viel zu klein und beschränkt. Nirgends wird so viel dilettiert wie in der Musik; und die daraus entspringende Oberflächlichkeit ist ein schwerer Hemmschuh für eine tiefere Bildung. Eigenes Lernen kann dem Laien hier ebensowenig nützen wie in den andern Gebieten der „Kunstgeschichte“.

Musikbriefe

Dortmund. Die Signatur der zweiten Hälfte des vierten Kriegs-Konzertwinters war eine kaum mehr zu überbietende Ausbeutung des „Starsystems“. Fast sämtliche verbuchten Größen unserer gegenwärtigen Musikkunstübung haben wir genießen dürfen. Zum Schaden der heimatlichen Kunstpflege degradierten auch die Chorvereine zu kaufmännischen Unternehmungen; anstatt durch eigene Leistungen zu leuchten, ließen sie sich, was jedenfalls bequemer ist, von den „Sternen“ des Künstlerhimmels bescheinen. Immer konnte man auch bei den Künstlern „ersten Ranges“ von einem Genuß nicht reden. So war z. B. der Berliner Heldentenor Walter Kirchhoff (Singakademie) als Liedersänger einfach unmöglich. Gesangsstil und Vortrag bewiesen, daß ihm die intime, vornehme Natur des Liedes absolut nicht vertraut ist. Dazu hatte er sich Gesänge von stark lyrischem Einschlag gewählt: Brahms, Wolf, R. Strauß. Dagegen bewies Max Krauß, daß er auch ein ganz hervorragender Liedersänger ist. Außer in zwei eigenen Konzerten bewährte er seine Kunst in der Oper als Wotan (Walküre), Kurvenal und Telramund. In den Sonderkonzerten des Philharmonischen Orchesters (Prof. Hüttner) boten mehr oder weniger große Genüsse Cläre Dux, Professor G. Havemann, Dresden, und Dr. Felix von Kraus-München, der mit Arien von Händel und inhaltsschweren Gesängen von Schubert zwar sein üppiges, umfangreiches Organ und einen den Gehalt restlos ausschöpfenden Vortrag bekundete, gleichzeitig aber auch erkennen ließ, daß der technischen Fertigkeit Grenzen gesteckt sind, die von der idealen Wiedergabe, namentlich der Arien, noch weit abliegen. Der Musikverein (Dir. Prof. Janssen) brachte nur O. Neitzels „Ode an das Vaterland“ heraus, ein gut gearbeitetes, dankbares, von hoher vaterländischer Begeisterung getragenes Opus, das aber eine für diesen Elitechor charakteristische, nämlich eine sehr matte, farblose Wiedergabe erfuhr. Eine auf Dortmund sich wohl beschränkende Aufstellung des besonders in den Männerstimmen schwach besetzten Chores tief in den Kulissen (diese Konzerte finden im Theater statt), während das große Orchester vor der Rampe sitzt, trugen wesentlich zum Mißlingen des Neitzelschen Werkes u. a. bei. Ebenso matt wurden Liszts Dante-Symphonie, etwas besser R. Strauß' Tod und Verklärung gespielt. Glücklich war die Wahl der Solisten: Max Pauer, Stuttgart (Beethoven: G dur-Konzert, Brahms, Schumann), der jugendliche Violoncellist Földesy aus Budapest, dessen Stärke bei nahezu vollendeter Technik doch nach der Seite des Vortrags und des schönen Tones liegt, und Frau Sigrid Hoffmann-Onegin, Stuttgart (Arie aus „Titus“ und Orchesterlieder von R. Strauß), die durch ihre sammetweiche, volltönende Stimme sehr gefiel. Aus den Konzerten, die die hiesige Konzertsängerin Tia Lydemann veranstaltete, ist nur das unvergleichliche Spiel des Wendling-Quartett (Brahms, Schubert) erwähnenswert. Die Sängerin selbst sang Schumanns Frauenliebe und -Leben; in ihrem Interesse hätten wir gewünscht, sie hätte geschwiegen. Großen Anklang finden die vom Ausschuß für Kriegsgefangenenhilfe veranstalteten Kammermusikabende, in denen wir Elly Ney, die allerdings keinen guten Tag hatte, Emmi Leisner mit der tiefempfundenen Wiedergabe der „Winterreise“ und das Klingler-Quartett (Mozart, Brahms, Beethoven) hörten. Ein eigenes Kapitel würde das Thema „Pfitzner in Dortmund“ beanspruchen. Wir wollen uns aber darauf beschränken, festzustellen, daß er mit seinem „Armen Heinrich“ einen unbestrittenen großen Erfolg errang. Ein ebenfalls von ihm selbst geleitetes Orchesterkonzert (Fest auf Solhaug, Bruchstücke aus „Rose vom Liebesgarten“) war recht wenig besucht. Interessant ist zu beobachten, wie man hier an Pfitzner, dessen Stellung im deutschen Musikleben nun doch einigermaßen anerkannt ist, an ihm herumpflückte: er schreibe reflektierte Musik, habe nichts Persönliches zu geben, sei langweilig, klammere sich an Wagner, Brahms, Schumann, Weber, Strauß u. a., sei arm an Erfindung, usw. Hoffentlich denkt Meister Pfitzner wie wir: die schlechtesten Früchte sind es nicht ... Unserer Opernleitung gebührt aber wärmster Dank, daß sie sich für Pfitzner ins Werk legte. Hoffentlich folgt bald seine „Rose“ nach. Den „Palestrina“ hier zu hören, wird wohl ein frommer Wunsch bleiben. Die Musikalische Gesellschaft war durch Erkrankung ihres Leiters, des Kgl. Musikdirektors C. Holtschneider, am Auftreten verhindert. Ob sich kein „Ersatz“ finden ließe, soll hier nicht entschieden werden. Als Entschädigung gab's einen äußerst genußreichen Julia Culp-Abend; im Mittelpunkt ihres erlesenen Programms standen die wenig ansprechenden, über plattdeutsche Texte geschriebenen Lieder von dem im vorigen Jahr in Amerika verstorbenen M. Vogrich, womit sie wohl eine Dankesschuld abtrug. Für ein zweites Konzert war der Berliner Madrigalchor unter Professor C. Thiels genialer Führung gewonnen worden. Ein nicht geringes Verdienst ist es, alte Chöre von Schütz, Stephani, Scandeleur, Schein einem breiteren Publikum schmackhaft zu machen. Das Philharmonische Orchester, das vor Weihnachten so vielversprechend mit Neuheiten einsetzte, ist diesem Grundsatze leider nicht treu geblieben. Die Erstaufführungen beschränken sich auf Gräners vornehme und wohlklingende, allerdings etwas für den Inhalt zu lang ausgesponnene Sinfonietta, und auf eine phantasiestarke, geist- und stimmungsvolle Tondichtung nach dem Hebbelschen Gedicht „Liebeszauber“ von dem Gothaer Pfarrer Friedrich Schuchardt. Zu nennen bliebe noch Glucks Ouvertüre zur „Alceste“ in der Weingartnerschen Einrichtung, Corelli, 8. Concerto grosso, Schuberts Symphonie Nr. 7 in C, Bruch, Vorspiel zu Loreley, Wettspiele zu Ehren des Patroklus aus „Achilleus“, Liszts Bergsymphonie und Orpheus, Brahms IV., Schumanns III. u. a. Die Oper hat eigentlich am meisten enttäuscht. Außer dem „Armen Heinrich“ hat sie keine Neuheit uns beschert. Sehr anerkennenswerte Aufführungen erlebten Tristan, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Fidelio. In Vorbereitung ist „Die heilige Elisabeth“ für die Bühne. E. Dahlke.

*

Hamborn. Sein hundertjähriges Bestehen beging in diesen Tagen der Musikverein Hamborn, der seit seiner Gründung unter der künstlerischen Leitung des städt. Musikdirektors Karl Koethke steht. Mit unermüdlicher Tatkraft, unter Einsatz seiner starken Persönlichkeit, hat er den Verein auf eine achtunggebietende Stufe seiner Leistungsfähigkeit gebracht und durch seine zahlreichen musikalischen Veranstaltungen in dieser den Musen schwer zugänglichen Industriegegend wahre Kulturarbeit geleistet. Das Festkonzert, die Johannespassion von Bach, war ein überzeugender Beweis für die hohen Ziele, denen der Verein nachstrebt. Den weihevollen Eindruck der Aufführung vervollständigten tüchtige Solistenleistungen. Es sind besonders zu nennen: Ida Schürmann (M.-Gladbach), Emilie Stammschulte (Dortmund), Paul Tödten (Duisburg), Kammersänger Everts (Köln), Käte Blosen (Hamborn) (Cembalo). Um die gesamte Musikpflege am Niederrhein erwirbt sich Musikdirektor Koethke große Verdienste dadurch, daß er neue Musikvereine gründet und einen durch den Krieg verwaisten vertretungsweise leitet. Eine schier übermenschliche Arbeit leistete er im vergangenen Winter, indem er nicht weniger als acht abendfüllenden Chorwerken in seinen verschiedenen Vereinen, die zum größten Teil aus ungeübten Sängern bestehen, zu durchaus würdigen, ja packenden Darbietungen verhalf. Es waren in Hamborn: Judas Maccabäus, Johannespassion, dazu Neitzels Chorode „Vaterland“, in Dinslaken: Jahreszeiten und Josua, in Sterkrade: Schöpfung und Messias, in Wesel: Weihnachtsoratorium und Brahms' Requiem. Fürwahr, ein Strom von Segen geht von solchem Wirken aus! — Weitere Mitteilungen über den Musikverein Hamborn siehe in der Schrift zu seinem 100jährigen Bestehen (Hamborn, J. Hoffmann). G. H.

Kunst und Künstler

— M. v. Schillings empfing zu seinem 50. Geburtstage am 19. April zahlreiche Ehrungen. Die preußischen Hoftheater führten seine „Mona Lisa“ auf, die Stuttgarter Hofbühne nahm an dem Ehrentage des württembergischen Generalmusikdirektors offiziell keinen Anteil. Durch die an diesem Tage von ihm geleitete Erstaufführung von W. Maukes Mimodrama „Die letzte Maske“ hat Schillings den immer noch hart um Anerkennung ringenden Münchner Künstler, nicht weniger aber auch sich selbst geehrt.

— Geh. Rat Prof. Dr. phil. et med. Karl Stumpf in Berlin beging am 21. April seinen 70. Geburtstag. Zu Wiesentheid in Unterfranken geboren, wurde er 1870 Privatdozent in Göttingen, war dann Professor in Würzburg, Prag, Halle, München und lehrt seit 1894 in Berlin. Der Gelehrte ist u. a. Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Berlin und München. Sein Hauptwerk ist die „Tonpsychologie“, ein Werk, das als notwendiger Schritt über Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen“ hinaus betrachtet wird und die Begründung der Musiktheorie vom physiologischen auf das psychologische Gebiet verlegte. Am bedeutsamsten auf dem Gebiete der psychologischen Akustik erscheint Stumpfs Lehre von der Tonverschmelzung, auf die er seinen Begriff der Konsonanz begründete. Das Sondergebiet des Ursprungs der Musik verdankt Stumpf wertvolle Arbeiten. 1885 gab er seine „Musikpsychologie in England“, später Arbeiten über die Lieder der Bellakulaindianer, mongolische Gesänge, die Musik der Siamesen, 1892 „Phonographierte Indianermelodien“ heraus. Diese Forschungen veranlaßten die Begründung des „Phonogramm-Archivs“, das für die gelehrte Forschung bahnbrechend und vorbildlich wurde.

1911 erschienen Stumpfs „Anfänge der Musik". Auf allgemein philosophischem Gebiete hat sich der scharfe Denker Stumpf gleichfalls große Verdienste erworben.

— Prof. Dr. Theodor Helm, einer der angesehensten Kritiker Wiens, beging am 9. April in seiner Vaterstadt seinen 75. Geburtstag. 1843 als Sohn eines Mediziners geboren, studierte er zuerst Jurisprudenz, widmete sich aber seit 1867 der musikalischen Kritik und ist seit 1874 Lehrer der Musikgeschichte und Aesthetik an den Horakschen Musikschulen; 1900 erhielt er den Professortitel. Er ist Mitarbeiter angesehener Fachzeitschriften und gab u. a. eine Analyse sämtlicher Streichquartette von Beethoven heraus. —t.

— Am 6. Mai vollendet Dr. Bogumil Zepler in Berlin sein 60. Lebensjahr. 1858 zu Breslau geboren, mütterlicherseits polnischer Abstammung, studierte er erst Medizin und ging dann zur Musik über. 1891 machte er zuerst durch seine Parodie auf Mascagnis „Cavalleria rusticana" von sich reden, 1892 folgte im Krollschen Theater in Berlin die komische Oper „Der Brautmarkt zu Hira". Allgemeiner bekannt wurde er aber erst 1901 durch die Gesangsnummern, die er für das Wolzogensche „Ueberbrettl" schrieb (u. a. „Das Laufmädel"). 1904 begründete er die „Musik für Alle", für die er auch literarisch tätig ist. —t.

— Der Gesangspädagoge Prof. Felix Schmidt in Berlin wird am 11. Mai 70 Jahre alt. Er wurde als Sohn eines Opernsängers zu Dresden geboren, besuchte die Kgl. Hochschule für Musik in Berlin und wurde ein hochgeschätzter Lieder- und Oratoriensänger. 1875 wurde er an der Gesangsabteilung der Kgl. Hochschule Hilfslehrer, 1878 ordentlicher Lehrer, 1888 Professor, 1895 Leiter der dramatischen Gesangsklasse, 1913 Direktor der Gesangsabteilung. 1911 erfolgte seine Wahl in den Senat der Kgl. Akademie. Er war bisher Dirigent des Berliner Lehrergesangvereins und ist ein gesuchter Gesangspädagoge. —t.

— Der Violoncellist Julius Sandow in Steglitz beging am 13. April seinen 50. Geburtstag. 1868 zu Berlin geboren, erhielt er von seinem Vater Violin- und von seinem Bruder Eugen Violoncellunterricht; zur weiteren Ausbildung besuchte er die Kgl. Hochschule und lernte schließlich noch bei Hausmann. Nach mehrjähriger Zugehörigkeit zur Kgl. Kapelle und Lehrtätigkeit an hervorragenden Konservatorien übernahm er 1904 die Leitung der Akademie der Musik in Steglitz, Albrechtstr. 116. —t.

— Der ausgezeichnete ehemalige Militärkapellmeister C. M. Ziehrer vollendete am 2. Mai in seiner Heimatstadt Wien sein 75. Lebensjahr. Auch als Komponist von Tänzen und Operetten ist er weit bekannt geworden.

— Der nordische Komponist Asger Ritter v. Hamerik wurde am 8. April 75 Jahre alt. Als Sohn eines Theologieprofessors in Kopenhagen ist er 1843 geboren; er studierte bei Gade, Haberbier, Bülow, Berlioz und wurde 1868 zum Mitglied der musikalischen Jury der Pariser Weltausstellung gewählt. Für seine „Friedenshymne" erhielt er damals eine goldene Medaille. 1871—89 war er Direktor eines Musikinstituts in Baltimore. Seit 1896 lebt er in Kopenhagen; 1890 erhob ihn der König von Dänemark in den Ritterstand. Die Zahl seiner Kompositionen ist sehr groß und umfaßt zumeist Symphonien, Chorwerke und Opern. —t.

— Der Heldentenor der Berliner Hofoper Ernst Kraus beging sein 25jähriges Bühnenjubiläum. Der gefeierte Künstler gehört der Berliner Hofbühne seit 21 Jahren an.

— Domorganist Gottfr. Deetjen hat mit dem Oratorienverein Verden während der Kriegsjahre u. a. von Bach das Weihnachtsoratorium und Kantaten, von Beethoven die C dur-Messe, Händels Samson, Haydns Jahreszeiten, die Choralkantate Ein' feste Burg von J. Ph. Krieger, Liszts Dante-Symphonie zur Aufführung gebracht, ein Wirken, das um so höher anzuschlagen ist, als Verden eine Kleinstadt ist.

— Die Hauptversammlung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer hat Max Bruch zum Ehrenbeirat ernannt.

— Dr. Johannes Merkel, Lehrer am Kgl. Konservatorium in Leipzig, erhielt anläßlich der Feier des 75jährigen Bestehens der Anstalt den Professortitel.

— Ernst v. Wolzogen, der von Darmstadt nach Oberbayern übersiedelt, verabschiedete sich in einem Abend, in dem er eigene Dichtungen las; das Frankfurter Brüder-Post-Quartett spielte ein Klavierquintett (mit Wassenhofen-Düsseldorf) und ein Streichquartett Wolzogens.

— Als Nachfolger Dr. P. Egers, der nach Hamburg übersiedelt, ist Dr. Ad. Kraetzer, Rechtsanwalt in Berlin, zum Intendanten des Großh. Hoftheaters in Darmstadt ausersehen worden.

— Max Martersteig, der am 1. April von seinem Leipziger Amte zurückgetreten ist, wird nach München übersiedeln, um größere literarische Arbeiten auszuführen.

— Prof. W. Kuhlmann (Oldenburg) erhielt die Goldene Medaille für Verdienste um die Kunst.

— Zum außerordentlichen Professor an der Technischen Hochschule in Dresden wurde der Musikhistoriker Dr. Eugen Schmitz ernannt.

— W. (Cellist) und Marg. Benda (Pianistin) fanden mit wertvollen kammermusikalischen Darbietungen in Bielefeld rege Anteilnahme.

— Kurt Striegler (Dresden) geht als Erster Kapellmeister ans Hoftheater nach Altenburg.

— P. Seipt (Hamm), W. Pöhlmann und L. Hirt (Dortmund) haben in Hamm i. W. drei schön verlaufene Beethoven-Abende (alle Trios, ferner mit H. Wolff-Bonn den Liederkreis an die ferne Geliebte u. a. m.) gegeben.

— Pfitzners Spieloper „Das Christelflein" ist vom Verlage Ad. Fürstner (Berlin) erworben worden. Der gleiche Verlag gibt auch Strauß' Musik zum „Bürger als Edelmann" heraus.

— Dem Kommerzienrat C. A. Pfeiffer (Stuttgart) ist der Titel eines Schaumburg-Lippeschen Hofpianofortefabrikanten verliehen worden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Ein schmerzlicher Verlust hat den Osten des Reiches durch den Tod eines Mannes getroffen, der durch sein vielseitiges fruchtbares Wirken mit Recht zu den Führern im Musikleben Ostpreußens gerechnet werden darf. Am 12. März entschlief zu Tilsit der Kgl. Musikdirektor Peter Wilhelm Wolff, dessen Name mit manchem seiner Werke auch weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus nicht unbekannt geblieben ist. Er wurde am 30. April 1853 in Bonn a. Rh. als Sohn eines Organisten geboren und zeigte schon früh eine hohe musikalische Begabung, so daß er mit 11 Jahren seinen Vater beim Orgelspiel in der Kirche vertreten konnte. Da seine Neigungen zur Musik immer ausgesprochener zutage traten, wandte Wolff sich ganz der Musik zu. Am Sternschen Konservatorium in Berlin erhielt er seine musikalische Ausbildung. Rastloser Fleiß bewirkte bald seine Anstellung als Lehrer an diesem Institut. Bereits nach zweijähriger Lehrtätigkeit wurde er 1875 auf Empfehlung des Prof. Stern als Dirigent des Sängervereins und des gemischten Chors (Oratorienverein) nach Tilsit berufen. Das dortige Musikleben erfuhr durch ihn von Grund auf eine Neugestaltung. Im Jahre 1886 wurde Wolff auch die frei gewordene Organistenstelle an der evangelisch-lutherischen Stadtkirche übertragen. An dieser gründete er bald darauf einen Kirchenchor. 1889 wurde er auf Grund seiner Komposition des **„Stabat mater"** (Op. 37), eines Oratoriums für großen Chor und Orchester, zum Kgl. Musikdirektor ernannt. Wolff war auch Begründer der vielbeachteten „Litauischen Musikfeste" (1895). Viele seiner selbstkomponierten Männerchöre wurden bei den großen Provinzialsängerfesten aufgeführt. Daneben entstammen seiner Feder zahlreiche Kompositionen für Cello und Violine, sowie Männerchöre mit Orchester: Tedeum, Frühlingsfeier, Wächterlied, Deutscher Sang, Gesang der Geister über den Wassern, und Lieder: Der Jüngling und der Tod, Der alte Zecher, Rheinlied. Anläßlich des Reformationsfestes 1917 entstand die für großen gemischten Chor gesetzte prächtige Luther-Motette „Wach auf!", die bei dieser Gelegenheit in verschiedenen Städten zur Aufführung gelangte (erschienen bei Leuckart, Leipzig). Im Druck befinden sich zurzeit noch „Litauische Lieder", „Reiterlieder" und „Kriegstrauungsgesänge". Im Jahre 1898 gründete der Verstorbene in Tilsit ein Konservatorium der Musik, dem später ein Seminar für Musiklehrerinnen angegliedert wurde. Dieses gehört dem Verband „der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare" an. Das Konservatorium, an welchem 5 Lehrkräfte wirken, wird gegenwärtig von ca. 150 Schülern besucht. Es wäre wünschenswert, wenn sich für die so plötzlich verwaiste, blühende Anstalt recht bald ein geeigneter Leiter finden würde. M. W.

— Der hervorragende belgische Pianist Théophile Ysaye, Bruder des bekannten Geigers, ist in Nizza gestorben. Er wurde 1865 in Verviers geboren, studierte in Lüttich, bei Kullak in Berlin, C. Franck in Paris und machte sich von Brüssel, seinem Wohnorte, aus auch als Komponist von Symphonien und symphonischen Dichtungen, Klavierkonzert, Fantaisie Wallone usw. einen Namen.

— Der kunstsinnige Herzog Friedrich II. von Anhalt ist am 21. April nach längerer Krankheit auf seinem Schloß Ballenstedt am Harz gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— „Der Bürger als Edelmann" in der Bearbeitung Hofmannsthals mit einer teils aus der früheren Ariadne entnommenen teils neuen Musik von Richard Strauß wurde im Deutschen Theater in Berlin von Max Reinhardt aufgeführt. Der Reinhardtsche Aufputz der wenig erfreulichen Hofmannsthalschen Ueberarbeitung des Originales Molières wirkte nicht allzu tiefgehend.

— B. Sekles hat zu Märchenspielen von M. Jungnickel „Die blaue Marie" und „Bettelchristel" Musik geschrieben. Die Uraufführung der Werke fand am Frankfurter Neuen Theater statt.

— Im Kasseler Hoftheater kam J. G. Mraczeks Oper „Aebelö", die bisher nur in Breslau und Frankfurt a. M. gegeben wurde, zur beifällig aufgenommenen Aufführung.

— D'Alberts Oper „Tote Augen" hat bei ihrer Erstaufführung in Kopenhagen beim Publikum starken Beifall gefunden.

— B. Sigwarts Oper „Die Lieder des Euripides", deren Uraufführung in Stuttgart stattfand, wurde von der Hofoper in Berlin angenommen.

— W. Maukes Mimodrama „Die letzte Maske" wurde auch vom Hoftheater in Stuttgart mit größtem Erfolge gegeben.

— Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg wird die Oper „Die Hügelmühle" von Friedrich E. Koch zur Uraufführung bringen.

— Das Operettenidyll „Die Lore am Tore" von Karl Grandauer (Sikora) fand bei seiner Münchener Uraufführung eine sehr freundliche Aufnahme. Leider hat sich der Verfasser des Textes, W. Walzer, die Gelegenheit entgehen lassen, aus dem brauchbaren Stoffe ein gutes Volksstück zu formen.

— In Halle kam bei einer Aufführung des Br. Heydrich-Konservatoriums Glucks Maienkönigin nur durch Damen zur Wiedergabe. Heydrich hat die Originalfassung des Werkes entsprechend geändert.

— Ihre Uraufführung in Wien erlebte die Symphonie „In den Alpen" von Dr. Roder. v. Mojsisovics.

— W. Niemanns „Anakreon" für Streichorchester fand in Gera bei glänzender Ausführung starken Beifall.

— In einem Symphoniekonzert im Freiburger Stadttheater sang Gust. Schützendorf zwei Tirpitz gewidmete neue Lieder H. Pfitzners, die stürmischen Beifall auslösten.

— Sophie Blum (Violine) und Prof. Aug. Schmid-Lindner (Klavier) haben an ihrem unlängst in München veranstalteten Sonatenabend ein Konzertstück von Lothar Windsperger erfolgreich gespielt. W.

Vermischte Nachrichten

— Am 1. Oktober werden zwei Stipendien der Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung verliehen. Jedes beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Zur gleichen Zeit erfolgt die Verteilung einer bestimmten Summe für Unterstützungen. Die Verleihung geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute. Bewerbungsfähig ist, wer mindestens ein halbes Jahr Studien an einem solchen Institute gemacht hat. Bewerbungen sind bis einschließlich 30. Juni an das Kuratorium der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstr. Nr. 1, zu richten.

— Der Merker, österreichische Zeitschrift für Musik, Theater und Literatur, bringt in seinem Heft 6 vom 15. März 1918 u. a.: Sappho in der dramatischen Dichtung und Musik von Wilhelm Widmann. — Schiller und die Oper von Dr. Rudolf Frhr. v. Prandau. — Eine Bagatelle von Sophie Menter und Franz Liszt von Dr. Theodor Haas. — Musikalische Zeitfragen von Joseph Lorenz Wenzl. — Von neuen Büchern und Noten.

— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlichte ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1917. Es wurde eine Gesamteinnahme von 252 300 Mk. erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 214 200 Mk. ein, wovon 171 800 Mk. an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter, Verleger, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Aus der Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden im Jahre 1917 an Alterspensionen, Unterstützungen, Darlehen usw. 74 000 Mk. ausbezahlt. Damit erhöhte sich der während der Kriegsdauer zu Unterstützungszwecken verwendete Betrag auf 234 000 Mk. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft in seiner bisherigen Zusammensetzung wiedergewählt: Dr. Rich. Strauß, Dr. Friedrich Rösch, Dr. Engelbert Humperdinck, Philipp Rüfer, Dr. Georg Schumann. Wegen ihrer besonderen Verdienste um die Genossenschaft und die deutsche Musikpflege wurden Dr. Friedrich Hegar und Dr. Max Bruch zu Ehrenbeiräten der Genossenschaft ernannt.

— Zu der Notiz „Die Wahlmelodie" in Heft 13 möchte ich mir folgende Bemerkung erlauben: Der Vorschlag einer Sammlung von Wahlmelodien ist so uneben nicht. Töne und erst recht geschlossene Motive besitzen doch eine ganz andere Ausdrucksfähigkeit als Worte und Sätze, mögen sie auch noch so tief empfunden sein. Das wissen auch feinfühlende Menschen gar wohl und wenden daher oft Melodien als Erkennungs- und Begrüßungszeichen an. Ich erinnere nur daran, daß Schüler und Studenten, die in Freundschaft oder in einem besonderen Gedanken und Ziele verbunden sind, sich häufig durch selbstgeschaffene oder meist Musikwerken entnommene Melodien zu begrüßen oder zu rufen pflegen. Theodor Storm, dieser feingestimmte Dichter, erzählt von dem „stillen Musikanten" in der gleichnamigen Novelle, wie er solche Wahlmelodien zu verwenden pflegte. Wörtlich heißt es: „Als ich nach einiger Zeit fortging, sah ich draußen an seiner Zimmertür einen Zettel mit Oblaten angeklebt, worauf einige Takte aus einem Mozartschen Ave verum in etwas stackigen Noten hingeschrieben waren; bei späterer Wiederholung meines Besuches bemerkte ich, daß dieser Zettel von Zeit zu Zeit erneuert wurde und entweder mit dem Spruch eines Schriftstellers oder, was meistens der Fall war, mit ein paar Takten aus irgendeinem älteren Tonwerke beschrieben war. Als ich ihn dann einmal wegen dieser Seltsamkeit befragt, sah ich wieder jenes Kinderlächeln in seinem Antlitz aufleuchten. „Ist das nicht ein guter Gruß," sagte er herzlich, „wenn man müde in sein kleines Heim zurückkehrt!" Der Musikant hat recht: Es ist wirklich ein schöner Gruß, der einem schon vor dem Eintritt ins Zimmer von Geist und Gefühl des Freundes einen Hauch gibt.

Th. Böll (Arnsberg i. W.).

Nachsatz der Schriftl.: Alles das kann uns nicht hindern, zu sagen: was dem einzelnen ein inneres Bedürfnis sein mag, würde, verallgemeinert, zu einer spielerischen Aeußerlichkeit werden. Und damit Schluß der ganzen Angelegenheit für die N. M.-Ztg.

* * *

Unsere Musikbeilage. Aug. Halm (Eßlingen) hat uns für dieses Heft der „N. M.-Z." ein Pastorale für zwei Violinen und Klavier zur Verfügung gestellt, das, einfach und ruhig gehalten und ausgezeichnet gearbeitet, Freunden ernster Hausmusik, die dem Spielerisch-Blendenden aus dem Wege geht, willkommen sein wird. — Durch ein Versehen sind die Bemerkungen zu den Beilagen in Heft 14 und 15 vertauscht worden.

Schluß des Blattes am 20. April. Ausgabe dieses Heftes am 2. Mai, des nächsten Heftes am 23. Mai.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Fromm-Michaels, Ilse, Op. 6: Sonate für Klavier 5 Mk. Karl Herm. Jatho, Verlag, Berlin.
— Op. 7: Walzerreigen. Ebenda.

Ysaye, Théo, Op. 10: Variations für 2 Pianos für 2 Ex. Fr. 7.50. Schott Frères, Brüssel.

Delcroix, Léon, Op. 49 und 51: Cinq Epigraphes für Piano kompl. je Fr. 6.—. Schott Frères, Brüssel.
— Près de l'étang qui s'endort Mk. 1.60. Ebenda.

Godenne, Suzanne: Thème varié für Piano 3 Mk. Ebenda.

Kjartan und Gudrun, Oper in drei Akten, Dichtung und Musik von Paul Aug. von Klenau. Universal-Edition. Klavier-Auszug mit Text. Textbuch hierzu ebenda.

Instrumentalmusik.

Delcroix, Léon, Op. 4: Trio (En si mineur) für Piano, Violon u. Violoncell. 8 Fr. Schott Frères, Brüssel.

Violinmusik.

Kint, Cor, Op. 8: Hymne für Violine und Orgel 1.50 Mk. Seyffardts Musikalienhandlung, Amsterdam.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 16

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Das unsichtbare Orchester vor der Szene.

Ein Beitrag zur Theaterbaufrage und zur Aufhellung der Köpfe von Paul Marsop.

I.

Verschiedentlich wurde ich darum angegangen, die Ausführungen über das unsichtbare Orchester, die ich vom Parsifal-Jahre 1882 an veröffentlichte, in vereinheitlichender Darstellung zusammenzufassen. — Diesen Wünschen komme ich hiermit nach. Nur kann ich, aus zwingenden Raumgründen, beachtenswerter reformatorischer Einrichtungen, die nicht in der geraden Beweislinie liegen, nicht Erwähnung tun. Im übrigen möchte ich vorab jene, die rasch mit Zustimmungen bei der Hand sind, und ebenso jene, die sich nur im Widerspruch wohl fühlen, freundlichst um eines ersuchen: meine unmaßgeblichen Darlegungen zu lesen. —

Weshalb wird über das unsichtbare Orchester mündlich wie schriftlich noch so viel Halbwahres und ganz Verkehrtes zum besten gegeben, ebenso von Laien wie von Fachmusikern? Weshalb kommen wir mit praktischen, als notwendige Vorarbeit für eine vollbefriedigende Lösung der einschlägigen Probleme anzustellenden Versuchen verhältnismäßig langsam weiter? Weil man gemeinhin, zum ersten, die grundverschieden gearteten und somit getrennt zu behandelnden Fragen des unsichtbaren Orchesters im Theater und des verdeckten Instrumentalkörpers im Konzertsaale mit oberflächlichem Hin- und Herreden durcheinanderwirft. Und weil man, zum anderen, mit gleichem fahrigen Herumtasten das Kapitel der Orchesteranlage im Theater fast immer nur vom Standpunkt des unabhängigen absoluten Musikers aus bespricht, während daran der Baumeister mit der Form, die er dem Zuschauerraum im besonderen Falle gibt, und der Szeniker, als der für eine geschlossene, bildkräftige, in keiner Hinsicht beeinträchtigte Ausgestaltung der Bühne Verantwortliche, daran gleicherweise interessiert sind.

Die nachfolgenden Ausführungen gelten ausschließlich dem verdeckten Orchester im Theater — sofern nicht ausdrücklich auf den Konzertsaal hingewiesen wird.

II.

Das „Theatron“ ist nun einmal vor allen Dingen zum „Sehen“ da. Soll sich ein Vorhang heben, eine Gardine teilen, so erwartet man Kost für's Auge. Auch die älteste, sich auf breiten Formelgeleisen mühsam vorwärtsschiebende Oper bietet ein Schauspiel. Wer in einem landläufigen Opernhause bei unverdecktem Orchester gegen die Bühne hin blickt, der genießt zwei Schauspiele, die auch der leicht zu Bezaubernde, sich mühelos in eine Illusion Versetzende nicht unter einen Hut zu bringen vermag: das der streichenden, blasenden, trommelnden Musici samt dem sie mit allerhand Arm-, Kopfgymnastik und Rumpfbewegungen anfeuernden, beschwörenden, zurückhaltenden Kapellmeister — und das auf der Szene sich abrollende. Das erstere nimmt er ohne Hemmungen in sich auf. Das letztere tritt ihm, selbst wenn er den besten Platz im Zuschauerraum hat, getrübt, entstellt, verwischt entgegen. Hauptgründe: der vor der Szene mit ihrer wechselnden, dem Verlauf der Handlung angepaßten Beleuchtung sich einschiebende durch die Orchesterlampen erzeugte Lichtgürtel von konstanter Helligkeit. Sodann das Fehlen eines ausreichend breiten, die Bühne vom Zuschauerraum völlig trennenden Architekturgliedes und, im Zusammenhang damit, die hellen, lichteinsaugenden Partien in der Ausstattung des Zuhörersaales. Oeffnet sich, nach Verdunkelung dieses Saales, mit dem Beginn der Aufführung die Gardine, so entsteht auf der Szene ein wüstes Durcheinander verschiedener Lichtwirkungen, weil die drei Lichtkomplexe der Bühnen-, der Orchesterbeleuchtung und der von den hellen, spiegelnden, glänzenden Bestandteilen im Zuschauerraum ausgehenden Reflexe ineinander schwimmen. Halten Spielleiter und Maschinenmeister Sonderproben bei nicht angezündeten Orchesterlampen, so ist die Wirkung ganz leidlich — will sagen insoweit sich bemalte Leinwandflächen, plastische Dekorationsstücke und sich frei bewegende kostümierte Menschen überhaupt zu einem einheitlichen „Bilde“ zusammenstimmen lassen; wird das Licht an den Pulten der Instrumentalisten angedreht, dann ist auf den Brettern die allgemeine „optische Verwirrung“ da. Jede perspektivische Entfaltung wird vernichtet, das Mienenspiel (des begabten Darstellers) erscheint verwaschen oder zur Grimasse neigend; die Geste verliert an Eindringlichkeit oder nimmt sich roh, gewaltsam aus; die Farbenwerte, seien sie vorher auch noch so sorgsam vorbereitet worden, stoßen hart aufeinander. „Es war wieder einmal zu finster auf der Szene“, heißt es in der kritischen Besprechung der Vorstellung. Es wäre kaum zu finster gewesen, wenn nicht das vor der Rampe heraufquellende Orchesterlicht den dahinter entwickelten gedämpften Ton eines Auftrittes im Gefängnis oder nächtlichen Walde zum stumpfen, die Vorgänge schier ins Schattenspiel herabdrückenden Schwarzgrau verkehrt hätte. „Die Festwiese war in grelles, schreiendes Licht getaucht.“ Nicht doch! Wir wurden nur irre, da das von den Orchesterlampen ausgehende mittelkräftige gelbliche Licht den Schein der für die betreffende Szene vollstark sonnenmäßig angewendeten Effektapparate ins Grelle umfälschte. So geht's von Unsinnigkeit zu Unsinnigkeit. Hätten die Musikkritiker mehr Zeit, bezüglich Lust, auch Schauspielvorstellungen zu besuchen, so würden sie längst festgestellt haben, daß wir im Bereich des gesprochenen Dramas und Lustspiels mit dem Bühnenbild immerhin um ein gut Teil besser daran sind. Da ist nur mit der geringeren Fehlerquelle der bei geöffneter Gardine vom Zuschauerraum auf die Szene zurückwirkenden Reflexe zu rechnen. Wozu kommt, daß diese Fehlerquelle in kleineren Häusern, wie sie dem Schauspiele hier und da zu Gebote stehen (Münchner Residenz-, intimes Stuttgarter Hoftheater, Deutsches Theater in Berlin, Deutsches Volkstheater in Wien) an sich geringeres Unheil anrichtet. Im großen Opernhause dagegen ist das Bühnenbild von vornherein „geliefert“. Da hilft nicht Rund-, nicht Kuppelhorizont, da hilft keine noch so geistreiche Kombination über, vor, neben und hinter der Szene angebrachter Lampen und Apparate, keine Wahrscheinlichkeitsrechnung, die das verhängnisvoll störende Orchesterlicht in alle Vorkehrungen,

in die gesamte, sorgfältig aufzuzeichnende Beleuchtungs-Regie einzubeziehen sucht.

Wiederum im Zuschauersaale nach italienischer Art das Orchester zu verdecken oder auch nur tief zu setzen, verbietet sich aus triftigen Gründen der Akustik. Das hohe Opernhaus mit übereinander geschichteten Rängen ist unbedingt auf das offene, hochliegende Orchester angewiesen.

III.

Das unsichtbare Orchester gehört allein in das sich mehr oder weniger an den Bayreuther Bautyp lehnende Haus mit einem Amphitheater-Ausschnitt (nicht einem „Amphitheater"!) als Zuschauerraum — — für diese von Schinkel, Semper und Wagner aus dem Grundriß des antiken Theaters herausgeschälte Form habe ich die Bezeichnung „Deutsches Bühnenhaus" vorgeschlagen. Die Tondramen Wagners und der gehaltvollen Werke der Wagner-Nachfolge wie „Der arme Heinrich", „Palestrina", „Elektra", „Ilsebill", „Ingwelde" gehören nicht in das Opernhaus. (Italienisches Rangtheater.)

Vorausgesetzt, daß das bis jetzt fest, starr gebliebene Bayreuther Orchestergerüst in allen seinen Teilen beweglich gemacht würde, könnten auch die Meisterwerke der älteren deutschen, deutsch-französischen, deutsch-italienischen Oper (Weber, Gluck, Mozart), ohne an ihrer besonderen, aufs sorgsamste zu betreuenden Musikseele Schaden zu erleiden, in einem „Deutschen Bühnenhause" von mäßiger Tiefe des Zuhörersaales zur Wiedergabe gelangen. Dies zu außerordentlicher, gar nicht hoch genug einzuschätzender Wirkung der einen wesentlichen Teil ihres Organismus ausmachenden Bühnenbilder — weil eben nur im deutschen Bühnenhause gemäß der hier architektonisch streng durchgeführten Isolierung der Szene und bei hier stärker abgedeckter Orchester-Beleuchtung das Bild koloristisch und lichtmäßig richtig auszugestalten und gegen den Zuschauerraum hin schärfer abzugrenzen ist. Einige Beispiele aus dem klassischen Bereich: wir haben das Inferno des „Orpheus", den Kirchhofauftritt des „Don Giovanni", die Parkszenen in „Figaros Hochzeit", den Kerkerakt des „Fidelio", das Erscheinen Samiels im ersten Akte des „Freischütz" bisher noch nie im richtigen, sich mit der Musik eng zusammenschließenden, sie zu voller Harmonie des Gesamteindrucks ergänzenden Bildcharakter gesehen. Ueberall gab es Undeutlichkeiten, falsche Tinten, häßliche Schlagschatten, widrige, die musikalisch-poetische Wirkung beeinträchtigende, wenn nicht aufhebende Störungen. Der Plastik der Tonsprache Glucks, Mozarts, Beethovens soll aber das klar gegliederte und dabei, wie der gesangliche und der instrumentale Vortrag, sich der Handlung anschmiegende, aufs feinste abgetönte szenische Bild genugtun.

Im Jahre 1886, nach den ersten Bayreuther Meistersinger-Aufführungen, stellte ich behufs Verbesserung und weiterer Ausgestaltung der Orchesteranlage im Festspielhause folgenden Antrag: die gegen die Bühne hin abfallenden durchweg festgenagelten Terrassenflächen (Teilpodien) sind voneinander unabhängig und derart beweglich zu machen, daß jede für sich durch elektrischen Antrieb oder hydraulische Kraft beliebig hoch oder tief gestellt werden kann. (Dieser Anregung wurde im Theater noch nicht Folge gegeben, wohl aber im Konzertsaal: bahnbrechende Versuche Wolfrums mit wertvollen Teilergebnissen in der Heidelberger Stadthalle, Orchesterober- und Unterbau im Nürnberger Kulturvereins-Saal und im Augsburger Ludwigsbau*. Für eine Darstellung des „Don Giovanni" im Deutschen Bühnenhause wäre demzufolge die Einrichtung derart vorzunehmen, daß sämtliche (fünf) Podien in zwei hochliegenden Ebenen vereinigt würden: auf der oberen brächte man die Streicher und Holzbläser unter, auf der tieferen die Blechbläser und den Pauker. Somit ginge vom silbrigen Leuchten des Mozartischen Kolorits auch bei Verdeckung der Instrumentalisten nicht das Mindeste verloren.

IV.

Des weiteren schlug ich vor, die über die Bayreuther Orchester-Konstruktion gespannten Schalldeckel gleichfalls zu „mobilisieren". Der vom Zuschauer aus rückwärtige sollte, je nach Erfordernis, geräuschlos unter den Bühnenboden zu rollen sein. Die entsprechende sinnreiche maschinelle Vorkehrung traf Geheimrat Littmann im Münchner Prinzregenten-Theater. Ein Korrepetitor wurde damit betraut, laut einer Reihe den Klavierauszügen der Wagnerischen Dramen von Mottl eingefügten Zeichen, jenen Deckel öffnen oder schließen zu lassen. „Deckel auf!" hieß es beispielsweise bei Beginn des Vorspiels zu den „Meistersingern", vor dem „Walkürenritt", vor der „Trauermusik" der „Götterdämmerung", zu Anfang sämtlicher großer Chorszenen. Die Einrichtung bewährte sich so gut, daß damit der recht anfechtbaren Akustik des Prinzregenten-Theaters — auf die ich weiter unten eingehender zu sprechen kommen werde — nicht unbeträchtlich aufgeholfen wurde. Bei der Wiedergabe einer Oper Mozarts im Deutschen Bühnenhause wäre natürlich dieser Deckel ständig eingezogen (offen) zu halten, sodaß der Klang ununterbrochen frei ausströmte. — Den „vorderen", an die Brüstung vor der ersten Zuschauerbank sich lehnenden, darf man, so wie er ist, nicht einziehen, weil sonst das Orchester sichtbar werden würde. Doch man könnte ihn aus zwei aufeinander passenden Lagen herstellen, einer oberen, dünnen, festen, die das Orchester dauernd verdeckte, und einer unteren, stärkeren, beweglichen, die zwecks Erzielung größerer Tonfülle wie eine bogenförmig gespannte Rolljalousie einzuziehen wäre — mit elektrischem Antrieb. Neuerdings zerlegte Bruno Walter im Prinzregenten-Theater diesen vorderen Deckel in eine Anzahl fächerartig übereinandergeschichteter Stäbe. Die Wirkung: der Klang ist für eine Reihe instrumentaler Kombinationen etwas heller, intensiv durchgreifender, doch im ganzen nicht fülliger geworden. Die Töne dringen durch die Lücken zwischen den Stäben; die Vorrichtung hat somit ihre Eigenschaft als Resonanzschirm in merklichem Grade eingebüßt. — Ergänzenderweise sei bemerkt, daß in gedachtem Hause die beiden Schalldeckel überhaupt nicht die richtige Biegung bezüglich Neigung haben. Prof. Arthur Prüfer schreibt (zweites Stück des Jahrganges 1917 der „Bayreuther Blätter") in einem warmherzigen Nachruf auf Wagners Architekten: „Verfasser dieser Zeilen erinnert sich noch lebhaft, wie Otto Brückwald vor Jahren, bei einem Besuch mit ihm die Zeichnung des Querschnittes des Bayreuther Orchesters in dem großen Chamberlainschen Wagnerwerke betrachtend, auf einige Unrichtigkeiten dieser Zeichnung aufmerksam machte und die gerade in eine nach oben zu sich windende Linie des rechten (vorderen) Schalldeckels wie auch die zu flach gezogene Linie des linken (rückwärtigen) in eine zur Längsachse der Bühne mehr stumpfwinklige, dem mystischen Abgrund zustrebende mit eigener Hand verbesserte." Aehnliche Ungenauigkeiten zeigt die Münchner Konstruktion.

In Rücksicht auf das Bühnenbild ist der ganze Orchesterraum, damit möglichst wenig Licht herausquelle, tiefdunkel zu streichen — Innenflächen der Schalldeckel, Wände, Fußboden, Notenpulte, Stühle. Die Orchesterlampen müssen in abdeckenden runden Gehäusen liegen, sodaß durch einen schmalen Spalt gerade nur das Notenblatt belichtet wird.

V.

Die gesamte Anlage des unsichtbaren Orchesters mit beweglichen Teilpodien

* Anmerkung. Das in Stuttgart von Prof. Ernst Haiger zu errichtende Deutsche Symphoniehaus wird auch eine restlose Lösung der hier umschriebenen technischen Aufgaben bringen, so zwar, daß dort das Orchester verdeckt oder offen und mit beliebiger Höhenabstufung der einzelnen Podien spielen kann. Vgl. meinen Artikel „Konzertreform und Deutsches Symphoniehaus" (mit Planzeichnungen der neuartigen Orchesteranlage) im diesjährigen Februarheft von „Westermanns Monatsheften". Demnächst wird in der „N. M.-Ztg." über das Symphoniehaus (gleichfalls mit Veröffentlichung des Bildmaterials) und über die Gesamtfrage des unsichtbaren Orchesters im Konzertsaale des Eingehenderen gesprochen werden.

muß höher hinaufgebracht werden. Das ist angänglich, wenn wir den vorderen Schalldeckel stärker, als es bisher geschah, aufwölben und die ersten Zuschauerbänke ein wenig zurückrücken. Sodann wird sich die Akustik im Deutschen Bühnenhause noch erheblich verbessern, sofern wir in Zukunft die Oberbühne niedrig halten. Das wird statthaft sein bei weiterer Vervollkommnung des Systems der auf „Schiebebühnen" (Wagen) aus Nebenräumen, die sich rechts und links von der Szene befinden, heranzuführenden und ebendorthin, bezüglich nach rückwärts, wegzubringenden oder auch im Ganzen zu versenkenden Dekorationen. Und das wird allerorten durchzusetzen sein, wenn stilisierende den Wechsel des Schauplatzes beträchtlich vereinfachende Bühnenherrichtung, -Ausstattung und -Beleuchtung allgemein zur Herrschaft gelangen. Die Zeit ist nicht mehr fern, da auch der naivere, der Durchschnitts-Zuschauer aus allen Himmeln gerissen sein wird, wenn ein Bühnenblitz oder sonst eine überraschende Lichtwirkung den ganzen Jammer der ausgezackten Pappe und aufgepatzten Leimfarbe schonungslos enthüllt! Die hohe Oberbühne beeinträchtigt nicht nur die Klangwirkung des offenen sondern auch die des unsichtbaren Orchesters sehr wesentlich. Beweis: Mottl führte einmal im Prinzregenten-Theater Straußens „Heldenleben" auf. Die Instrumentalisten saßen unten im „mystischen Abgrund". Die Vorproben ergaben recht unbefriedigende Klangwirkungen. Da bat ich Mottl, für die Hauptprobe und die Aufführung die Anweisung zum Herablassen des eisernen, den Bühnenbau sozusagen hermetisch abschließenden Vorhanges zu geben. Danach war alles wie ausgetauscht — das erste — und bisher leider das einzige Mal, daß das Orchester im Prinzregenten-Theater wirklich gut klang. Selbst Richard Strauß, in Bezug auf Glanz der Blechbläser der Anspruchsvollste der Anspruchsvollen, war entzückt.

Das Bayreuther Haus, architektonisch aufgefaßt, ist kein Ziel, sondern ein Anfang. Die Orchestereinrichtung dieses Hauses ist die Erfindung eines überragenden Genies, doch eine Erfindung im ersten Entwicklungsstadium. Verkleinerte man die Bedeutung eines Zeppelin, zeigte man sich pietätlos gegen ihn dadurch, daß man jetzt, nach seinem Ableben, seinen Luftschifftyp vervollkommnete? Richard Wagner würde als Erster die Bayreuther Orchestereinrichtung „variabel" gemacht haben, wenn es ihm noch beschieden gewesen wäre, die „Meistersinger", den „Tristan", den „Holländer" in seinem Hause für die Darstellung selbst vorzubereiten. Siegfried Wagner wich, als erfindungsfrischer, geistvoller Regisseur, bei der Inszenierung des „Lohengrin" mehrfach von den Anordnungen seines Vaters ab und erreichte damit öfters eine größere Durchsichtigkeit der Bühnenvorgänge. Auch er hat somit den Satz nicht anerkannt, daß alles, was Richard Wagner sagte und schuf, der naturgemäß fortschreitenden Entwicklung gegenüber ein Rührmichnichtan bleiben müsse. Was hindert ihn also, die Bayreuther Orchestereinrichtung durch praktische Versuche zu verbessern? Würde — unter Anderem — der Meister des „Ringes" nicht für die Beleuchtungen veränderte Vorschriften gegeben haben, sofern ihm Rund- und Kuppelhorizont wie auch die mannigfachen heute angewendeten Verbindungen von kunstvoller angelegtem und farbig feiner gemischtem Rampen-, Vorsoffitenlicht und unterhalb der Spielfläche befindlichen gegen den Hintergrund zu wirkenden Beleuchtungsquellen vertraut geworden wären? —

Der grobe Unfug, den „Parsifal" in den Alltagsspielplan und in das italienische Rang- und Logenhaus zu zerren, gab Anstoß zu dem weiteren groben Unfug, in diese überhohen Häuser ein für einen Bruchteil der Zuhörerschaft unsichtbares Orchester hineinzuquälen. Für die Theaterbesucher im Parkett eine Spielerei, eine Vorspiegelung falscher Tatsachen, für die in den oberen Rängen etwas Belangloses: sie haben den Anblick der Abendmahlsfeier mit den im Schweiße des Angesichts schabenden Kontrabassisten davor. Für Richard Wagner, mit und ohne Halbverdeckung: eine infame Fälschung der Klangwerte, die partiturgetreu allein aus dem allen Zuschauern verdeckten Orchester vor einem mäßig hohen bayreuthisch angelegten Saale nach der Absicht des Tondichters in ihrer „morbidezza", ihrem zart verhüllten Charakter entwickelt werden können. Wer das nicht empfindet, hat keine Musiker- sondern Eselsohren.

VI.

Es ist ungerecht und töricht, die Anlage des verdeckten Orchesters in einem ungefähr amphitheatralisch gehaltenen Zuschauersaale abfällig zu beurteilen, weil in einem besonderen Falle, nämlich dem des Münchner Prinzregenten-Theaters, die Akustik so Manches zu wünschen übrig läßt. Kein ehrlicher für das unsichtbare Orchester grundsätzlich eintretender Musiker wird diese Akustik rühmen; nur solche werden ihr Lob singen, denen es mehr um die an der Isar ausschlaggebenden Interessen der Großgastwirte zu tun ist denn um die Kunst. Als man das Haus errichtete, wurden Fachvertraute, die sich auskannten, nicht zu Rate gezogen; vielmehr schöpfte der in allem Baulich-Technischen ganz meisterliche, stets erfinderisch gewandte und im Dekorieren virtuose Architekt lediglich aus Eigenem. Er brachte die Abmessungen des Bayreuther Orchesterraumes Zoll für Zoll in Anwendung, zog aber nicht in Betracht, daß das Festspielhaus über dem roten Main ein klangdurchlässiger Fachwerkbau ist, in dem, wenn musiziert wird, jeder Sparren und Brocken vom Keller bis zum Giebel mitschwingt — weshalb auch die Akustik des Bayreuther Saales mit der keines anderen Raumes verglichen werden kann — während sich das Prinzregenten-Theater als steinernes Haus darstellt. In Bayreuth klingt der Ton der tief unten sitzenden Blechbläser, wenn auch an manchen Stellen der Ringdramen, der „Meistersinger", des „Tristan" nicht genügend glanzvoll, so doch rund, füllig und verflößt sich vollkommen mit dem von den anderen Gruppen ausgehenden. (Nur wenn sich große Chormassen auswirken, beispielsweise in der Prügelszene der „Meistersinger", setzen sie auch dort zwei Drittel der Instrumente glattweg matt.) Im Prinzregenten-Theater hingegen haben Posaunen und Tuben nicht, wie im Bayreuther Hause, eine poröse, sondern eine massive Decke schier dicht über den Köpfen der Spieler. Die Folge: der Schall der angegebenen Instrumente knallt gegen diese Decke, kann sich nicht ausbreiten, sich mit dem der Streicher- und Holzbläsergruppen nicht verschmelzen. Es klingt, als ob nicht vor und unterhalb der Bühne, sondern hinter den Kulissen geblasen würde. Nicht völlig, doch bis zu einem annehmbaren Grade, wäre dem Uebelstand abzuhelfen, sofern man sich zu einer kräftigen Auswölbung über den beiden untersten Orchesterterrassen, mit Wegnahme einer ziemlichen Menge Mauerwerks, verstehen wollte. Geheimrat Littmann meinte, der Gedanke wäre leicht ausführbar; nur müßte er dann, um die Vorbühne ausreichend zu stützen, zwei schmale eiserne Träger einziehen: sie würden die Spieler im Entgegennehmen der Zeichen des Kapellmeisters nicht behindern. Kostenpunkt ungefähr 18 000 Mark. Mottl, völlig einverstanden, vermochte das im Verhältnis zu den Gesamtausgaben für eine Sommerfestspielzeit geringfügige Sümmchen nicht zusammenzubringen. Es war wie immer: die Münchner „Kunstfreunde" überschütteten ihn mit honigtriefenden Worten, hatten aber kaum je einen Pfennig für seine dringlichen Forderungen. „Geld? Nicht doch! Der Mottl wird's mit dem Vorhandenen schon herausreißen!"

Zum Anderen spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch das steile Ansteigen der Zuschauertribüne der Akustik im Prinzregenten-Theater abträglich ist. In den unteren und in den letzten Reihen hört man schlechter als in den mittleren. (Ebensowenig sind, was die richtigen Sehmöglichkeiten anlangt, alle Plätze im Hause gleichwertig; für die Insassen der höchsten Bänke verschiebt sich das Bühnenbild perspektivisch in stärkerem Maße und wird nach oben zu abgeknappt.) Beim

Ausbau des später errichteten Charlottenburger Schiller-theaters glich Littmann die Höhenentwicklung der Sitze viel glücklicher aus. Leider vereitelte das frühe Hinscheiden des weitblickenden Direktors Raphael Löwenfeld die Absicht, hier, in einem vor der Bühne ausgesparten, zur Zeit überdeckten Raum ein unsichtbares Orchester sich betätigen zu lassen und damit zwischen Groß-Berlin und Bayreuth eine Brücke zu schlagen. Dafür wurde, zum empfindlichen Schaden des Charlottenburger Stadtsäckels, das ungefüge Scheusal des unter einer durchaus unbefriedigenden Akustik leidenden „Deutschen Opernhauses" in die Welt gesetzt. Was Richard Wagner wohl zu der verqueren Benamsung Deutsches Opern-Haus gesagt haben würde!

VII.

Der Verdi der „Aida" und des „Othello" freundete sich, wie aus seinen vor vier Jahren veröffentlichten „Copialettere" (Kopierbüchern) unwiderleglich hervorgeht, mit dem unsichtbaren Orchester an. Er unterzog dann das Innere der Mailänder „Scala" einer genauen Ueberprüfung, beriet sich auch mit Freunden darüber, inwieweit die Konstruktion des Zuschauersaales einen Umbau vertrüge, stand dann aber von einem dahingehenden praktischen Versuch ab, da er sich sagte, daß mit Halbheiten und Flickereien nichts gewonnen wäre.

Bei uns wurde das Flicken und Zusammenstoppeln Mode, als unsere Architekten sich darüber vollends klar geworden waren, daß das deutsche Schauspiel und das deutsche Musikdrama mit dem wälschen Opernhause nicht das Geringste zu schaffen hätten, aber doch nicht den Mut — und das Können aufbrachten, den traditionell gehegten Unsinn und Schlendrian in die Ecke zu werfen und den mit der Errichtung des Bayreuther-, des Prinzregenten und des Charlottenburger Schiller-Theaters eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen. Man schnitzelte ein wenig am Proszenium herum, brach einen Rang ein Stück vor der Rampenlinie ab und künstelte eine Orchesteranlage zurecht, die dem Auge des mehr begüterten Parkettbesuchers entzogen war, für den minderbegüterten Insassen der Galerien aber nach wie vor offen lag. Natürlich vertrug sich die aus der Tiefe aufsteigende Musik mit dem Charakter des hochgetürmten Hauses nicht. Jetzt gelangte die Verwirrung auf ihren Höhepunkt. Man wetterte gegen die Einrichtung des unsichtbaren Orchesters im Theater nach Bayreuther Art, weil sotane gegen alle Logik in die Kompromißhäuser von Stuttgart (großes Hoftheater), Weimar, Dortmund, Charlottenburg (Deutsches Opernhaus) übernommene Einrichtung dort im wesentlichen versagte, versagen mußte. Sie ist dort ebenso fehl am Ort wie in den noch ganz in alter Manier behandelten Opernkästen.

Nach dem Opportunisten-Rezept „wasch mir den Pelz und mach mich nicht naß" kann man eben nichts wirklich Fortschrittliches zu Wege bringen. Das alte italienische Haus mit seiner sich in etliche hundert Kammern aufteilenden, vom Erdgeschoß bis zur Decke lückenlos durchgehenden Logen-Architektur ist ein für die Zwecke der Geselligkeit des Südens und der wälschen Schau- und Konzertoper bis zu Donizetti und dem Verdi der mittleren Periode ein durchaus geeigneter Organismus. (Das architektonische Greuel der freischwebenden oder von schwindsüchtigen Säulchen getragenen, herausgezogenen Kommodenschubladen vergleichbaren Ränge kam nicht in Italien, sondern in Paris und in Deutschland auf.) Ebenso stellt das Bayreuther Festspielhaus, ungeachtet der Notwendigkeit einer Weiterentwicklung der Saalform und der Orchesteranlage, einen einheitlich gefügten Organismus dar. Man kann nun unmöglich aus zwei naturgemäß entstandenen, wohlgeratenen Organismen beliebig ein paar Fetzen herausrupfen, mit groben Stichen zusammennähen und solche Flickarbeit der Welt als zweckvoll ausgereiftes allen wesentlichen Anforderungen Genüge tuendes Ganzes aufreden. Die Klangwirkung im großen Stuttgarter Hoftheater ist nichts weniger als ausgeglichen. Die im Zuschauersaal des Weimarer Bühnenhauses wechselt je nach den Plätzen. Für die Besucher der Sperrsitze ist sie befriedigend, wenngleich sie die Orchesterfarben untereinander nicht ausreichend bindet, für die in den Rängen Untergebrachten ergibt sie einen ziemlich stumpfen Gesamtton. Im gedachten Stuttgarter Hause erweisen sich ferner die an sich hochverdienstvollen unausgesetzten Bemühungen der Regie um in der Farbe und in den Helligkeitsgraden fein abgestimmte Bühnenbilder öfters als vergeblich, weil der Architekt unbegreiflicherweise den Proszeniumsrahmen viel zu licht tönte und dazu mit metallisch blitzenden, den vom Orchester herauf und den von der Szene heraus wirkenden Lichtschein reflektierenden Zieraten versah.

VIII.

Die nach meinen Vorschlägen ausgeführten Anlagen für verdecktes, schwächer besetztes Orchester im Münchner Künstlertheater (Maximum 42 Spieler auf drei stark abfallenden Podien) und im Festraum der Anstalt für rhythmische Gymnastik zu Hellerau (Maximum 54 Spieler auf drei leicht abschwellenden Terrassen) gaben zu keiner kritischen Einwendung Veranlassung. Beide Säle zeigen die Form des gestreckten Rechtecks mit mäßig stark ansteigender Zuschauertribüne ohne Seitenlauben, ohne Galerien. Hier wie dort hat der Ton der Streicher volle sinnliche Wärme und Glanz, erfährt der der Blechbläser (Hörner, Trompeten, Posaunen) keine Abdämpfung. Im Künstlertheater boten die Wiedergabe der Musik zum „Sommernachtstraum" unter der kongenialen Leitung Hans Pfitzners, die des Maienkönigin-Pasticcios unter der feinsten Lustspielgeist ausstrahlenden Führung Mottls, die von Operetten Offenbachs und Sullivans bei größter Deutlichkeit des Stimmengewebes füllig runde, je nach dem Charakter der einzelnen Nummern auch glänzende Klangbilder. Das Sommernachtstraum-Notturno, gesangschwelgerisch ausgebreitet mit der wie ein Hauch darüber liegenden vom tonbindenden vorderen Schalldeckel erzeugten zarten Lasur war eine Offenbarung — köstlichster Eichendorff! — Ebenso erreichte die Wiedergabe von Glucks „Orpheus" bei den Hellerauer Festspielen von 1913 in klanglich-instrumentaler Hinsicht das Wünschenswerteste an farbensatter Tonschönheit — obwohl Jaques-Dalcroze kaum ein Dirigent zweiten Ranges ist. Und welcher Genuß, die „seligen Geister" im Elysium ihren Reigen schlingen zu sehen, ohne daß man die irdisch-massiven Freiübungen der ausgezeichneten Dresdner Hofmusiker mit in den Kauf zu nehmen brauchte! — Insgleichen bewährte sich die Akustik des dem Münchner Künstlertheater in der Raumgestaltung einigermaßen verwandten, ebenfalls nur ein kleineres unsichtbares Orchester einschließenden Kölner Ausstellungstheaters bei einigen unmittelbar vor Ausbruch des Krieges vonstatten gegangenen Darstellungen der Mozartischen „Entführung" im Ganzen erfreulich. —

Der gegen 800 Zuschauer fassende Theatersaal von Monte Carlo hat fast quadratische Grundform, keine Ränge, mäßig ansteigende, in leichtem Bogen gestreckte Zuschauerbänke. Die barocke, dekorativ überladene Innenarchitektur nimmt sich höchst unerquicklich aus. Dagegen ist die Akustik vortrefflich — trotz einer Ueberfülle von schweren Vorhängen und Teppichen! Im verdeckten Orchesterraum haben siebzig bis achtzig Spieler auf vier absteigenden Ebenen Platz. Die Hornisten sitzen auf dem obersten Podium, fast in einer Linie mit dem Dirigenten, die Violinisten und Bratschisten in der Mitte der zweiten und dritten Terrasse, also nicht unter dem vorderen Schalldeckel. Man sollte es im Bayreuther Festspielhause und im Prinzregenten-Theater einmal mit einer ähnlichen Umgruppierung versuchen; das Ausprobieren ist ja nicht strafbar! — Ich hörte im Saale von Monte Carlo nicht nur Meyerbeeriaden und deutsche Musikdramen, sondern auch leichter Wiegendes, wie die „Carmen" und gesungene Salonschauspiele von Massenetscher Süßstoffmache. Immer erschien die Tongebung der Streicher- und der Bläserfamilien wohltuend ausgeglichen. Das glanzvoll Gedachte blitzte und schimmerte; das Zartere, sich dem

Spielopernton und dem Kammermusikalischen Nähernde wurde nie verdickt, vergröbert. — Auf der Szene stießen schreiende Farben und knallige Effektbeleuchtungen im Boulevardgeschmack der Pariser „Großen Oper" ständig gegeneinander, so daß es hier gleichgültig blieb, ob in das Bühnenbild von außen her Nebenlicht eindrang oder nicht.

IX.

In summa: *wir stehen vor dem Zusammenbruch des italienischen Opernhauses in Deutschland.* Gerade die mißglückten Versuche, das Alte mit dem Neuen zu verheften, das heißt, dem Rangtheater etliches dem Organismus des Bayreuther Typs willkürlich Entlehnte aufzuleimen, es sozusagen mit ein bischen zukünftlerischem Aufputz zu versehen, haben dies unwiderleglich dargetan. Jeder, der auch nur einige künstlerische Einsicht hat und sich nicht selbst betrügen will, muß die alte Bauform als überwunden ansehen. Es ist nicht wahr, daß sich die zur Hälfte oder zu drei Fünfteln verdeckte Orchesteranlage der Kompromißhäuser in akustischer Hinsicht günstig anläßt; es ist nicht wahr, daß in diesen Häusern das Bühnenbild gegen von außen hereinflutende störende Lichtquellen abgegrenzt werden kann; es ist nicht wahr, daß man von allen oder auch nur von den meisten Plätzen dieser Häuser den uneingeschränkten Blick auf die Szene hat und von der Szene den durch den Dichter und den Tonsetzer beabsichtigten Eindruck erhält. *Das im alten wie im „modifizierten" Rangtheater für die Mitte des Parketts und des ersten Balkons richtig komponierte Bühnenbild erleidet mit Notwendigkeit Verschiebungen, erscheint zerdehnt, breiig, verdrückt, entbehrt ausgleichender Elemente, sobald der Zuschauer zu weit seitlich oder — vom zweiten Rang ab — zu hoch sitzt.* Wir wären heute mit der Reform des Theaterbaus, die für eine Reform der Orchesteranlage *unumgängliche Vorbedingung* ist, schon ein schönes Stück vorangekommen, wenn unsere führenden Dirigenten, unsere Spielleiter, Dekorationsmaler, technischen Kräfte und nicht zum wenigsten unsere Kritiker die im Werden begriffene und die fertige Aufführung nicht allein vom schwellenden Parkettsessel sondern auch von den Seitenplätzen und von den verschiedenen Galerien aus durchkontrollierten. Das mag unbequem sein, drängt sich aber ebenso im *sozialen* wie im *ästhetischen* Verstande als unabweisbare Pflicht auf. Wir steuern in eine Zeit hinein, in der eine deutsche und demokratische Anschauungsweise erhöhte Geltung beanspruchen werden. Die deutsche Anschauungsweise muß sich dagegen auflehnen, daß wir das deutsche Kunstwerk im wälschen Gesellschaftstheater veräußerlichen; die demokratische muß sich dagegen zur Wehr setzen, daß der *ungeschmälerte* Genuß der Darbietungen des Theaters ein Privileg der wenigen Meistbegüterten bleibe und die ungeheure Mehrzahl der Minderbegüterten mit verstümmelten Bildern, mit Bruchstücken und Fetzen vorlieb zu nehmen habe.

Einige vornehm gesinnte, doch in weltfremder Vergrübelung befangene Altwagnerianer schmerzt es, daß man das Bayreuther Festspielhaus „kopiere". Noch einmal: es geht keineswegs um ein Abklatschen, sondern um ein *Weiterentwickeln* Bayreuthischer Gedanken. Diese aber sollen im Grundlegenden und Wegweisenden endlich durchschlagen. Denn was hilft die Bayreuther Lehre mit allem, wofür sie vorbildlich ist, wenn Sänger und Spielleiter das heute im Festspielhaus als richtig Erkannte morgen in den wälschen Opernhäusern unter gänzlich andersgearteten räumlichen und akustischen Verhältnissen notgedrungen außer acht lassen, wieder verlernen? Der Meister selbst sprach sich über die Theaterbaufrage ganz unmißverständlich aus. In einem *Briefe* an Brückwald vom 2. April 1873 betont er nachdrücklichst „das Heranwachsen des Baues und aller seiner Anordnungen *von innen*, das heißt vom Gedanken der Zweckmäßigkeit seiner inneren Konstruktion" und fährt dann fort: „Der Gang meiner Gedanken führt endlich dahin, daß ich in der Nötigung, dessen innerem Zwecke zuerst und dann in allen Teilen des Gebäudes auch nach außen zu entsprechen, die nun gestellte *Aufgabe für die Zukunft eines richtigen Theaterbaus überhaupt* ersehe." Dieser „richtige Theaterbau überhaupt" schafft die Aufführungsstätte nicht sowohl für wenige musikdramatische Werke, sondern für den gesamten von einer guten Bühnenleitung durchzuarbeitenden Spielplan in Oper und gesprochenem Stück und dient nicht den Reichen, die das Zwanzigmarkstück nicht umzudrehen brauchen und allenfalls einigen Stipendiaten, vielmehr dem ganzen Volke.

Freilich gilt es keine „Massenabfütterung", wie sie die spekulierenden Geister eines Max Reinhardt und eines Rainer Simons in Berlin und in Wien mit dem „Deutschen National-Theater" — alias Zirkus Reinhardt — und dem „Theater der Fünftausend" vorbereiten. Dergleichen läuft auf übles, höchstens unklare Köpfe verblüffendes und nur von einer mehr oder weniger käuflichen Sensationspresse anzupreisendes Blendwerk hinaus. Die vor einem riesigen Rund ausschwingende Tragödie der Griechen war in Vielem gottesdienstliche Handlung und ging unter freiem Himmel vor sich. Unser weder durch die Religion noch durch die Politik bedingtes Theater verlangt den geschlossenen Raum mit künstlicher Beleuchtung; zudem sind wir nicht in einer mit Statuen gefüllten Umwelt aufgewachsen, sondern *Farben*menschen — das ruft andere Welten der Kunst hervor. Unser Zuschauersaal dürfte nicht mehr als 1200 Gäste beherbergen, wenn anders einem Jeden sein Recht auf ein ungehemmtes Ueberblicken der Szene unter richtigem Gesichtswinkel gewährleistet werden soll. Und nur vor einem nicht übergroßen Saal kann sich das unsichtbare Orchester im Starken wie im Zarten richtig auswirken.

Wie man, auf eine mäßige Zahl von Plätzen angewiesen, bescheidene Eintrittspreise und einen verständig ausgestalteten, reinlichen Spielplan vorausgesetzt, Einnahmen und Ausgaben im Gleichgewicht zu halten vermöchte, das kann ich hier des Breiteren nicht auseinandersetzen. Ich gebe nur einige Leitgedanken. Erhebliche Verringerung der Bau- und Einrichtungskosten, die, unter Vermeidung jeder überflüssigen einem schlichten, klaren architektonischen Linienzug eingeflickten Ausschmückung, nicht wesentlich mehr als 600 000 Mark betragen werden. — Beträchtliche Herabminderung des Gagenetats durch Ausschaltung des überflüssigen Zwischenhandels der viele Hunderttausende einschluckenden Agenturen. — Sehr ansehnliche Ersparungen im Maschinerie- und Ausstattungswesen vermöge tunlichst konsequenter Verwendung einfacher stilisierter Dekorationen (nach Beseitigung der Oberbühne). — Wegfall der Balletttruppen: die Tänze und Reigen in deutschen Musikdramen sind von anstelligen Choristen auszuführen; die französische große Oper mit Ballett gehört in die Rumpelkammer und der heutige Solo-Kunsttanz auf das Spezialitätenbrettl. — Zusammenschluß von Theatern mit ungefähr einheitlich angelegten Szenen und Zuschauersälen, derart, daß je ein vollständiges Opern- und Schauspielpersonal für Wochen oder Monate wechselweise auf einer und der andern dem betreffenden Verband angeschlossenen Bühnen beschäftigt würde.*

Soziale Zukunftsmusik, denkt wohl Mancher. Doch auch sie wird eines Tages Gegenwartsmusik sein. Wir stehen im Jahrhundert des Sichverbündens der Einzelkräfte zur Er-

* *Anmerkung:* Vergl. zum Obigen meine Studie: Die „Götterdämmerung" auf der Reliefbühne. (Nr. 134 und 135 des „Sammlers", Beil. zur München-Augsburger Abendzeitung, Jahrg. 1917.) Kommt, wie dort dargelegt, die schallverschlingende Oberbühne nicht mehr in Frage und wird eine stilisierte *kurze Szene* durch eine *feste, nicht tondurchlässige* Wand rückwärts gut abgedeckt, so bieten auch Sänger von mittlerer Stärke des Organs in hochdramatischen Rollen klanglich vollkommen Zureichendes — verdecktes Orchester vorausgesetzt. Das wurde durch die vor einem halben Jahr im neuen Badener Kurhaustheater vonstatten gegangene Darstellung der Ring-Dramen erwiesen. Man wäre also auch in der Lage, sobald entsprechende Vorkehrungen getroffen, auf die Mitwirkung der (ohnedies meist unmusikalischen, rhythmusfeindlichen) Wagner-Tonprotzen zu verzichten, was gleicherweise eine merkliche Verbilligung des „Opernbetriebs" zur Folge haben würde.

reichung gemeinsamer Ziele. Alle miteinander erziehen, ertüchtigen, erhöhen wir uns durch organisatorische Arbeit, betätigen wir uns, nach Paul Bekker, als Formbildende. Im Zeichen des demokratischen Entwicklungsgedankens wird sich das aus dem Zusammenhelfen aller Kunsthungrigen und Schönheitsucher hervorgehende, von Staat und Stadt gestützte, Jedem zugängliche, Jedem den gleichen Anteil an der Wirkungssphäre der Szene Schillers und Wagners gewährende Bürgertheater allgemein durchsetzen — als deutsches Bühnenhaus. Mit ihm das dem auf anteilvolles Schauen gestimmten Zuschauersaal vorgelegte, unerschöpflich vielfältigen Klangzaubers in Wucht und Milde fähige unsichtbare Orchester.

Joseph Pembaur.

Ein Gedenkblatt zu seinem 70. Geburtstage.

Unter den Namen, welche den Ruhm Tirols weit über die Grenzen der Monarchie hinaustrugen, ist auf musikalischem Gebiete in erster Linie der Joseph Pembaurs zu nennen, denn mit ihm verband sich seit dem Jahre 1875 das gesamte Musikleben Innsbrucks und Tirols; seiner nimmermüden Tatkraft verdankt der Musikverein Innsbruck sein Emporblühen, Innsbruck aber seinen Ruf als Musikstadt. Reich an Ehren, aber auch reich an Kämpfen hat Joseph Pembaur nunmehr ein hohes Alter erreicht, doch blieb seiner Kunst die Schaffensfreude bewahrt und bis in dieses Jahr war er für das Institut des Musikvereins rastlos tätig, das er auf seine jetzige Höhe gehoben, schuf er als Komponist seltene Perlen der Tonkunst, deren Klänge weit in der Welt draußen der Tiroler Kunstpflege zu Ansehen und Anerkennung verhalfen. Der siebzigste Geburtstag und der mit diesem Jahre erfolgende Rücktritt von seiner Stelle als Direktor der Schule des Musikvereins bieten Gelegenheit, Pembaurs Werdegang und sein Schaffen vor unseren Blicken zu entrollen, um es der verdienten Anerkennung zuzuführen.

Joseph Pembaur wurde am 23. Mai 1848 zu Innsbruck geboren. Sein Vater, Dr. Joseph Pembaur, war Statthaltereikonzipist, Gemeinderat, Mitbegründer und viele Jahre Direktor der Innsbrucker Sparkasse, zu einer Zeit, wo dieses Amt noch bloßes Ehrenamt war. Er entstammte einer hochangesehenen und geachteten Innsbrucker Bürgerfamilie, die seit etwa 300 Jahren auf eigenem Grundbesitz zuerst in Salzburg-Golling, dann in Innsbruck ansässig ein Haus am Innrain und den Gluirschhof an der Straße nach Igls besaß. Die Geschichte dieses Ansitzes reicht bis ins 12. Jahrhundert zurück. Der Hof gelangte bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts in den Besitz der Familie Pembaur. Dort verbrachte der junge Künstler die freien Tage und holte sich die ersten Anregungen zu seinem späteren Schaffen. Joseph Pembaurs Mutter, eine geborene Mosaner von Mosburg, entstammte einem alten, südtirolischen Adelsgeschlechte, das zuletzt einen größeren Ansitz in Imst innehatte. Der junge Pembaur besuchte zu Innsbruck Volksschule und Gymnasium. Gleichzeitig mit einem altehrwürdigen Krämerflügel kam Franz Huber, Volksschullehrer in St. Nikolaus, damals der beste Klavierlehrer Innsbrucks, in das Haus. Der Unterricht gestaltete sich jedoch schwierig, denn es gab noch keine Gesamtausgaben von Bach und Beethoven, Chopin und Schumann, man war daher auf Selbstunterricht oder den mangelhaften Unterricht durch einen dilettantischen Autodidakten angewiesen. Erst zum 16. Geburtstage erhielt der kunstbegeisterte Joseph von seinem Vater eine Ausgabe von Beethovenschen Sonaten zum Geschenke, die er nun mit besonderem Eifer studierte. Seine Fortschritte brachten den Vater dahin, ihm einen Bösendorferflügel zu kaufen. Außer dem Klavierspiele pflegte der Junge noch insbesondere Orgel, Gesang und das in Tirol übliche Zitherspiel. Sein späterer Lehrer war der Pfarrorganist Joseph Lutz. Trotz alledem war die Anregung, die der strebsame junge Mann erhielt, eine überaus mangelhafte und beschränkte und nur das innere Bewußtsein eigenen Könnens und die Begeisterung für die Musik führten ihn auf den richtigen Weg, der ihn später so Großes erreichen ließ. Schon als Gymnasiast leitete er den Chor der Gymnasiasten und spielte zur Zufriedenheit des Direktors Gasser die Orgel. Schon früh stellte er ein Männerquartett zusammen, das neben vielen bekannten Weisen auch seine ersten Kompositionsversuche zum Vortrage brachte. Als jedoch Pembaur das Gymnasium absolviert hatte, war es der ausdrückliche Wille des Vaters, daß sich Pembaur dem Studium der Rechte widme. Nur mit Widerwillen fügte sich der Sohn dem Gebote und verbrachte zwei Jahre an der Innsbrucker Fachschule, während welcher Zeit er sich jedoch hauptsächlich musikalischen Studien widmete. Kurz nach seinem Erscheinen in Innsbruck wählte ihn der akademische Gesangverein zum zweiten Chormeister. In Pembaur reifte immer mehr der Entschluß, sich ganz der Tonkunst zu weihen und mit seiner Energie vermochte er schließlich auch beim Vater seinen Wunsch durchzusetzen. Er ging nach Wien aufs Konservatorium. Dort war Pembaur durch ein Jahr Schüler von Bruckner, Schenner und Weiß. Später wandte er sich an die königliche Musikschule nach München, wo er unter Rheinberger, Wüllner, Buonanici und Hey seine Studien fortsetzte. Diese bedeutenden Namen unter seinen Lehrern waren grundlegend für sein gediegenes Können und reiches Schaffen, das sich schon in jener Zeit in zahlreichen kleinern Kompositionen zum Ausdruck brachte. Gleichzeitig war er schon damals Mitarbeiter mehrerer Musikzeitschriften. In München lernte er auch Peter Cornelius kennen, der den jungen Künstler ob seiner ganz hervorragenden Begabung schätzte und ihn mit seiner besonderen Freundschaft beglückte. In München verehelichte sich Pembaur mit Karoline Kraus.

Als 1875 die Direktorstelle des Innsbrucker Musikvereins durch den Tod des tirolischen Komponisten Nagiller frei wurde, bewarb sich Pembaur mit Erfolg um sie. Weder in materieller, noch in künstlerischer Hinsicht vermochte damals die Direktorstelle Genügendes zu bieten. Mit aufopfernder Begeisterung setzte nun der neue Direktor seine ganze Kraft ein, um sowohl die Schule als auch das Konzertwesen des Musikvereins in die Höhe zu bringen. Die Liebe zu seiner Heimat und Vaterstadt und die Hingabe für seine Kunst ließen ihn keine Arbeit und Mühe scheuen, um gegen die damals schwierigen, ja widerlichen Verhältnisse anzukämpfen und den Musikverein zu einem Kunstinstitut bedeutenden Ranges emporzuheben. Zunächst gestaltete er die Schule aus. Auf dem Gebiete der Theorie des Klavier- und Orgelunterrichts, sowie des Sologesanges leistete er als Lehrer Hervorragendes. Für den Orgelunterricht mußte erst ein Pedalklavier angeschafft werden. Die Klavierschule in ihrer heutigen Gestalt war eine völlige Neuschöpfung Pembaurs, der zum erstenmale systematischen Unterricht im Klavierspiele erteilte. Kein Wunder, daß das Institut überraschend schnell emporblühte, da die Erfolge der Schüler ganz bedeutende waren. Aus ihr gingen bedeutende Männer hervor, zu denen außer den beiden Söhnen des Künstlers, Joseph und Karl Pembaur, z. B. noch Konrath, Presser, Schennich, Dr. Senn, Spärr, Thuille gehören. Um die Verdienste Pembaurs richtig einschätzen zu können, muß man sich klar vor Augen halten, daß zur damaligen Zeit dem Vereine sowohl Lehrkräfte, als auch Instrumente und Lehrmittel fehlten. Da galt es vor allem, einen Fonds der Musikschule zu schaffen und Pembaur vermochte durch rastlose Werbetätigkeit diesen Gedanken zu betonen, er ist der Begründer des Fonds der Innsbrucker Musikvereinsschule, der es erst ermöglichte, die Schule auszugestalten. Anfangs stieß Pembaur bei all diesen Bestrebungen auf harten Widerstand seitens all derer, welche seinen Wünschen einen mißgünstigen Skeptizismus entgegenbrachten. Oft setzte er nur mit Mühe seine Ideen durch, die doch alle nur mit größter Selbstaufopferung dem Gedeihen des Innsbrucker Musiklebens dienten. Pembaur gab zahlreiche Konzerte zu Gunsten des Musikschulfonds und sein Ideal, das ihm schon in frühen Jahren seiner Tätigkeit als Schuldirektor vorschwebte, war die Errichtung eines eigenen Heimes. — Nach Ueberwindung unsäglicher

Schwierigkeiten erstand im Jahre 1909 in der Museumstraße ein stattliches repräsentatives Gebäude mit zahlreichen freundlichen Lehrzimmern, einem Konzertsaal und Probesaal, das neue Heim des Innsbrucker Musikvereines. Wenn auch zahlreiche kunstsinnige Innsbrucker Bürger dem Entstehen dieses großen Werkes ihre werktätige Hand zuwandten, so muß es doch als Hauptverdienst Pembaurs bezeichnet werden, der nicht müde wurde, bei jeder Gelegenheit zu werben und der seine ganze Kunst und Tätigkeit in den Dienst des Vereines stellte, dessen Emporblühen ihm über alles am Herzen lag.

Daß jedoch die Stelle des Innsbrucker Musikdirektors binnen kurzem das gesamte Musikleben Tirols beherrschte, hatte seinen Grund in der Ausgestaltung des Innsbrucker Konzertwesens, das im Grunde eine Schöpfung Pembaurs ist. Vor allem widmete er seine besondere Aufmerksamkeit dem Orchester, mit dem er regelmäßige Proben abhielt. Er wußte einerseits aus bedeutenden und talentierten Schülern seiner neuumgestalteten Schule viele heranzuziehen, welche das Orchester verstärkten, er wußte andererseits auch hervorragende Lehrkräfte an die Schule zu bringen, die die Stützen des Orchesters wurden. Bald wagte sich dieses an bedeutendere Aufgaben, da es im Laufe von wenigen Jahren bereits eine Stärke von über 60 Mitgliedern erreichte. Viele dieser Aufführungen, welche Pembaur in den ersten Jahren seiner Tätigkeit plante, waren gewagte Unternehmungen. Aber seinem sicheren Dirigentenstabe, seiner mitreißenden Begeisterung für die Darstellung der schönen Kunstwerke gelang es, alle Hindernisse zu überwinden und binnen kurzem erklangen auch in Innsbruck Werke von Bruckner, Wagner und Liszt, Brahms und Strauß. Nicht minder aber setzte sich Pembaur von Anbeginn für die Ausgestaltung, Schulung und Durchbildung eines gemischten Chors ein, in welchem er die bedeutendsten Gesangskräfte der Stadt zu vereinen wußte. Der Chor stieg bald bis zu einer Zahl von über 200 Mitgliedern an, brachte ganz hervorragende Leistungen und konnte mit den schwierigen Aufgaben, welche das Orchester bewältigte, getreulich Schritt halten. So brachte der Musikverein auch Erstaufführungen, wie die Werke von Röhr, Klughart usw. Mit dieser seiner unermüdlichen Tätigkeit kann Pembaur kurzweg als Begründer des Musiklebens Innsbrucks bezeichnet werden. Seiner Programmwahl verdanken wir eine unendliche Reihe von bedeutenden Werken, die wir in Innsbruck zu hören bekamen, wobei der Entwicklung der neueren Musik stets Rechnung getragen wurde und immer vollwertige künstlerische Prinzipien richtunggebend waren. Einzelne Darbietungen waren für Tirol Kunstereignisse von unschätzbarer Bedeutung, wie z. B. die denkwürdige Aufführung der Matthäus-Passion, der Missa solemnis, der neunten Beethoven-Symphonie usw. Zu all diesen Werken berief er bedeutende Solisten und schuf so das rege Konzertleben und den Ruf Innsbrucks als bedeutende Konzertstadt, so daß heute die ersten Künstler Innsbruck wiederholt und gerne besuchen. Auf Pembaurs Anregung ist auch die Errichtung der prächtigen Konzertorgel im großen Stadtsaale zurückzuführen, wodurch Innsbruck ein Instrument von großem Werte sein eigen nennt.



Joseph Pembaur.

Pembaurs Name ist jedoch nicht allein für Tirol durch die Begründung des Konzert- und Musiklebens bedeutend, er hat vielmehr einen viel weitergehenden Klang weit über deutsche Gaue hinaus erlangt durch seine schöpferische Tätigkeit. Pembaur hat als Lehrer, ausübender Künstler und hervorragender Dirigent Bedeutendes geleistet, sein Hauptwerk aber hat er sich vielmehr in seinen Kompositionen geschaffen, das ihm bleibend eine Stelle in der Musikgeschichte sichern wird. Neben seiner umfangreichen Tätigkeit, die ihm stets das musikalische Blühen des Innsbrucker Musikvereines vor Augen hielt, hatte er noch genügend Muse als Komponist und Musikschriftsteller in weit ausgedehntem Maße tätig zu sein. Von seinen bedeutendsten Kompositionen seien nur wenige erwähnt. Die Oper „Zigeunerliebe" hat er nach einer eigenen Dichtung, welche sich durch Reichtum und Frische der Melodie auszeichnete und bei ihren Erstaufführungen bedeutende Erfolge errang, geschaffen. Sein meist und mit größtem Beifalle aufgeführtes größeres Werk sind die „Bilder aus dem Leben Walters von der Vogelweide". Die Symphonie „In Tirol" erlangte auch in Deutschland mehrfache Aufführungen und allgemeine Anerkennung. Das Festspiel, „Die Schlacht am Berg Isel" kam im Jahre 1909 zur Erstaufführung zur Jahrhundertfeier Tirols und erlangte seither eine Reihe von erfolgreichsten Wiedergaben. Diesen größeren Schöpfungen reiht sich eine große Zahl von kleineren Orchesterstücken an. Hervorragendes leistete er auf dem Gebiete der Männerchor-Komposition. Von diesen Werken fanden viele ihren Weg weit über die Grenzen unserer Heimat und wurden überall mit Begeisterung aufgenommen. So vermochte sich der Name Pembaurs auch in den deutschen Gebieten Amerikas durch seine Chorwerke überall besten Klang zu verschaffen. Erwähnt seien nur die Chöre „Wettertanne" und „Spätherbst", die Hymne „Gott, der Weltenschöpfer", „Die Totengräber-Hochzeit", der überaus stimmungsvolle Chor „Sonnenuntergang". Besondere Bedeutung hat Pembaur auf dem Gebiete der kirchlichen Schöpfung. Darunter schuf er ein großes Requiem, das von hinreißender Wirkung ist, ein Stabat mater, die preisgekrönte deutsche Messe, mehrere andere lateinische Messen usw. Seine Kirchenmusik ist in ganz Oesterreich und Deutschland zum ständigen Repertoire der Kirchenchöre geworden, seine Messen fanden insbesondere Aufführungen an der Hofkapelle und in der Votivkirche in Wien. Unter den vielen Liedern, welche Pembaur uns schenkte, seien nur die 20 Lieder nach Texten Tirolischer Dichter genannt, wie er überhaupt in allen seinen Vorwürfen stets Tirolische Kunst zu betonen liebte. Bedeutendes gab er uns noch schließlich auf dem Gebiete der Klavierkomposition. Seine zahlreichen Klavierstücke haben überall Eingang und Anerkennung gefunden. Ueberdies schuf er aber auch Melodramen, von denen das „Klagende Lied" besondere Erwähnung verdient, Orgel- und Cellostücke usw. Die Zahl seiner Werke hat 100 bereits weit überstiegen.

Außerdem war der tatkräftige Mann auch noch schriftstellerisch tätig, indem er in zahllosen Aufsätzen in musikalischen Zeitschriften, deren Mitarbeiter er war, und in der Tagespresse dem Publikum durch Erläuterung von Kunstwerken, Berichten und Darstellungen das Verständnis der dargebotenen Schöpfungen erleichterte. Von seinen musikschriftstellerischen Arbeiten sei besonders erwähnt seine Schrift „Ueber das Dirigieren", das allenthalben ganz hervorragende Anerkennung fand. Weiters die „Harmonie- und Melodielehre", die in zahlreichen Anstalten als Unterrichtsmittel angewendet wird, und die „Gymnastik des Klavierspieles". Auch seine Führer durch die „48 Lieder ohne Worte" von Mendelssohn und die „84 Kramer-Etüden" seien erwähnt.

Doch war mit dieser umfangreichen Tätigkeit keineswegs seine Wirksamkeit erschöpft. Durch viele Jahre dirigierte er die Kirchenmusik der akademischen Messen, wie dies seinerzeit

bei seiner Anstellung ausbedungen war. Ueberdies war er durch 16 Jahre Chormeister des akademischen Gesangvereins, durch 10 Jahre der Innsbrucker Liedertafel und 10 Jahre des Tiroler Sängerbundes, wodurch er geradezu zum Mittelpunkte des gesamten tirolischen Musikbetriebes wurde.

Pembaurs Tätigkeit trug ihm bisher in der allgemeinen Anerkennung in der österreichischen und reichsdeutschen Musikerwelt reichen Dank ein, der ihm seine rastlosen Bemühungen, sein umfangreiches Schaffen einigermaßen lohnte. Zahllose Ehrungen wurden ihm bisher zuteil.

Solange in Tirol die Musik sich der Pflege erfreut, wird der Name Pembaur mit allen musikalischen Bestrebungen eng verknüpft bleiben, deren Schöpfer und Anreger er gewesen; aber auch weit über die Grenzen der Heimatlande hinaus wird er stets anerkannt und geachtet bleiben, in den Kreisen all derer, welche den aufrichtigen Anhängern deutscher Kunst ihre Anerkennung zollen. Möge es dem Jubilar auch nach Vollendung des siebzigsten Jahres seines ehren- und ruhmreichen Lebens vergönnt sein, sich noch lange weiterhin künstlerischem Schaffen zu widmen. Die Anerkennung seiner Landsleute ist ihm gewiß.

Volkslied und Volksweise.

Von Dr. Hugo Holle (Frankfurt a. M.).

(Schluß.)

In der letzten Gruppe der Volksweisen endlich haben wir es mit ganz zersungenen Liedern, die teilweise nur noch Bruchstücke sind, zu tun. Da sich bei einer ganzen Anzahl von ihnen die Herkunft noch nachweisen läßt, so gewähren sie einen lehrreichen Einblick in die Art, wie durch mündliche Ueberlieferung die Lieder nach und nach ihre ursprüngliche Form völlig verlieren. Zunächst möchte ich ein paar Weisen nennen, die zwar die Gestalt des eigentlichen Liedes noch wahren, aber schon deutliche Spuren der Zersetzung zeigen. So wird der Anfang von Glücks Volkslied: „In einem kühlen Grunde" anstatt mit aufsteigender Sext (Melodie in Terzlage) mit der Quart (Melodie im Grundton) gesungen (und auch schon gedruckt), wodurch sich das klangliche Bild wesentlich verschiebt, und in: „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus" (Pfälz. Volksl. Nr. 296) wird durch einen beginnenden Quintschritt (anstatt der Quarte) der erste Takt der zweiten Periode fälschlich vorausgenommen. Der Anfang unterliegt überhaupt vielfach der Gefahr der Verflachung, namentlich durch den Fehler, daß man die erste, viertaktige Halbperiode der zweiten (oder umgekehrt) gleichsingt, während im Volkslied die zweite meist im siebenten und achten Takt eine Steigerung gegenüber der ersten bringt. Beispiele hierfür sind: „Jetzt gang i ans Brünnele" und „Morgen muß ich fort von hier" (Pfälz. Volksl. Nr. 68 und 319), die die beiden Halbperioden gleichsetzen und dadurch einen Aufschwung der Melodie zunichte machen. Andere Zeichen beginnenden Zersingens sind vor allem beim Soldatenlied die Vorliebe, den Schluß ganz entgegen dem Charakter des Volksliedes recht schwungvoll in die Höhe zu treiben (so in Nr. 273 des ausgezeichneten „Volksliederbuches für die deutsche Jugend" bei E. Diederichs, Jena) und die Angewohnheit, die gelegentlich, meist in Terzen überschlagende zweite Stimme als eigentliche Melodie zu nehmen und zu singen. Als „besonderer Fall" sei hier noch: „Drunten im Unterland" erwähnt, das sich unsere Soldaten in neuerer Zeit für ihre Zwecke — mit verändertem Text — zurechtgesungen haben, indem sie die für ein Marschlied zu bewegte Melodie der ersten und letzten Periode einfach nur in ihren harmonischen Grundtönen bringen.

Um zu den eigentlichen Beispielen ganz zersungener Lieder zu kommen, so findet sich Feskas: „An der Saale hellem Strande" stark verändert in einer Fassung (Pfälz. Volksl. Nr. 332) wieder, die die eigentliche Weise nur noch ahnen läßt und ihr nur noch in zwei Phrasen nahe kommt. Geradezu verballhornt ist die Melodie (und auch der Text) des schlichten: „Wenn ich ein Vöglein wär'" in drei Lesarten der Pfälz. Volkslieder (Nr. 87 I—III), die im ersten Teil anstatt des $^3/_8$-Taktes den harten $^4/_4$ ($^4/_8$)Takt und im zweiten Teil ($^3/_8$) einen lustigen Ländlerrhythmus anschlagen. Als gänzlich verflacht muß auch eine Weise im Bänkelsängerton: „Es waren drei Handwerksburschen" gelten, die sich lediglich um die Töne des Grundakkordes (c—e—g), mit vereinzelten Durchgangs- und Wechselnoten, dreht. Neben dem Zersingen der Melodie macht sich vor allem ein Zersetzen und Zerstümmeln der Form bemerkbar. So wird in einer Fassung des volkstümlichen: „Ach, wie ist's möglich dann" die erste Periode (8 Takte) unter Verzicht auf die zweite einfach wörtlich, jedesmal mit Schluß in der Tonika, wiederholt und der Weise ein sentimentales Schwänzchen von 4 Takten ‖: das glaube mir :‖ angehängt. Ebenso ist's mit einer Weise: „Im Maien, da blühen die Rosen", die gleich mit dem zweiten Teil des Liedes: „Die Rosen blüh'n im Tale" beginnt und ihn als ihren eigenen zweiten noch einmal bringt. Auch mit einem Liedchen: „Ich seh' dir's an den Augen an" (Pfälz. Volksl. Nr. 79a) verhält es sich ähnlich, nur daß hier Weise und Text dem zweiten Teil der eigentlichen Fassung: „Wie kommt's, daß du so traurig bist" entstammen, aber noch eine eigene Schlußperiode anfügen. Als Bruchstücke größerer, mir leider unbekannter Lieder sind zwei Weisen: „Es ging ein Jäger wohlgemut" und das ihm verwandte: „Ach, Schatz jetzt reis' ich fort" (Pfälz. Volksl. Nr. 38 und 39 II) anzusehen, deren jede nur noch 4 Takte zählt. Wären noch drei Weisen in ganz primitiver Gestaltung zu nennen, deren eine: „Mein Schatz ist bös über mich" (Pfälz. Volksl. Nr. 238) durch die absteigende Sequenzenfolge einer zweitaktigen Phrase (mit 2 Takten als Abschluß) entstanden ist, deren zweite: „Wenn im Frühling und im Summer" (Pfälz. Volksl. Nr. 211c) recht ungeschickt die einleitende Phrase von vier Tönen viermal aneinanderreiht. Die letzte endlich: „Der Meyen isch kommen" (Diederichs, Volksliederbuch Nr. 55), eine schlichte, lieblich-heitere Tanzweise auf ein uraltes schweizerisches Mailied, hat sich in ihren sechzehn Takten nur aus einem zweitaktigen Motiv entwickelt, das immer in derselben Lage, aber mit abwechselndem Schluß in Tonika und Dominant wiederholt wird und nur geringe Umbiegungen am Schluß der beiden Perioden zeigt.

Damit wäre die Reihe der Beispiele, die hier nur in bescheidener Anzahl gegenüber der unendlichen Fülle des Materials geboten werden konnten, geschlossen. Was sie lehren ist nicht Verfall oder Zersetzung des Volksliedes, sondern die Tatsache, daß unser Volk neben der Wahrung des Volksliedes aus ihm Neues schafft. Mag darunter auch manches Wertlose sein, mögen manche wertvolle Lieder durch Einflüsse verschiedener Art zersungen und zerstört werden, die Mehrzahl der Volksweisen sind recht erfreuliche Gebilde und legen ein beredtes Zeugnis für die schöpferische Sangesfreude des Deutschen ab. Das beweist auch die Erscheinung, daß einige, und zwar recht verbreitete Lieder mehrere, von einander oft stark abweichende Weisen haben. So fand ich beim Vergleichen verschiedener Sammlungen für das alte Brommelbeerlied: „Es wollt' ein Mägdlein früh aufstehn" fünf ganz selbständige Melodien (zwei nach dem Herderschen Text, drei nach dem vielgesungenen vom Mägdlein und des Jägers Sohn); für: „Wie kommts, daß du so traurig bist", fanden sich drei verschiedene Melodien, neben zwei weiteren, die aus den anderen zusammengesungen waren und für das liebliche: „Gestern Abend in der stillen Ruh" vier Lesarten, neben zwei weiteren, aus ihnen abgeleiteten. Auch für das sehr verbreitete: „Nachtigall, ich hör' dich singen" lassen sich mehr als sechs Fassungen feststellen, die allerdings alle nur Abweichungen einer ursprünglichen Melodie sind und ihre Ursache wohl in den verschiedenen textlichen Unterlagen des zweiten Teils haben.

Da die Volksweisen — in der eingangs festgelegten begrifflichen Bedeutung — in den meisten Fällen sich nur mündlich erhalten und nicht aufgezeichnet werden, so ergibt sich daraus für eine tiefere Kenntnis und für die Geschichte des gesamten

volkstümlichen Liedes die Wichtigkeit und Notwendigkeit von Sammlungen wie die „Pfälzischen Volkslieder“. Zwar haben wir schon eine ganze Reihe Veröffentlichungen von Liedern aus bestimmten Gauen (Rheinland, Schlesien, Ostpreußen usw.) und von bestimmten Körperschaften (Handwerker-, Studenten-, Soldatenlieder), doch halten sich alle in engeren Grenzen und sind durchaus nicht vollständig. So bliebe die Hoffnung und der Wunsch, Sammlungen aus den einzelnen, sprachlich unterschiedenen Stämmen Deutschlands entstehen zu sehen, die neben den bekannten und verbreiteten Volksliedern vor allem die wenig bekannten Volksweisen, so wie sie, selbst in primitivster Gestalt, gesungen werden, in ihren verschiedenen Fassungen, mit den verschiedenen Lesarten des Textes (mit Angaben des Ortes und wenn möglich auch des Alters, soweit sich das aus mündlichen Angaben noch feststellen läßt), aufzeichnen. Eine Arbeit von ungeheuerer Fruchtbarkeit, die der Mühe reichlich lohnet.

An Richard Wagner.

Zum Geburtstage des großen Meisters (22. Mai).

Begeistert hast in deinen Jugendtagen
den vollen Zauber du der Kunst empfunden
und träumend noch von holden Märchenstunden
dir selbst gelobt ihr Banner einst zu tragen.

Du wurdest Mann und tiefe, schwere Wunden
hat deinem Herzen das Geschick geschlagen,
doch konnt’ es dich nicht zwingen zu entsagen
dem Ideal, in dem du Trost gefunden.

Du bist den steilen Berg hinangeschritten,
der hin zum Tempel führt des Ewig-Schönen,
und tratest ein in die geweihten Hallen.

Den Schleier ließ die Muse vor dir fallen:
den Priester grüßten segnend die Kamönen,
der jung den ew’gen Lorbeer sich erstritten.

Eduard Mayr.

Franz Schreker: „Die Gezeichneten“.

Uraufführung in Frankfurt am 25. April.

Von Frankfurt aus hat sich der jetzt 40jährige in Wien lebende Tondichter (Schreker stammt aus Monako) einen nicht unbeträchtlichen Teil der großen Bühnen erobert. Nachdem er eine bittere Enttäuschung in Wien hat erleben müssen, wird ihm jetzt größere und allgemeinere Anerkennung gespendet. Nur die Hofbühnen in Deutschland meiden seine Opernwerke, wenn man von München absieht, noch grundsätzlich, eine Stellungnahme, die schlechterdings nicht recht zu verstehen ist. Sehen wir von den immer noch unaufgeführten Partituren „Der rote Tod“ und „Die Gegenpartie“ ab, so hat Schreker, der sein eigener Textdichter ist (der erste großen Stiles seit Wagner), sowohl in „Der ferne Klang“ (1912) wie im „Spielwerk und die Prinzessin“ (1913) künstlerische Bekenntnisse und Auseinandersetzungen gegeben, für die er in seinem jüngsten Opernwerke einen in den Einzelheiten glaubhaften Hintergrund gefunden hat. Entspricht das Gesamtbild seiner Oper gar wohl der Zeit der Renaissance, so ist ihm doch die Zeichnung der Charaktere noch nicht völlig gelungen, da in der psychologischen Begründung empfindbare Lücken klaffen. Was wir auch an der Musik zu dieser Arbeit wieder bemerken, daß sie überbelastet ist, das sehen wir auch an der Dichtung: um die ihm vorschwebende Idee restlos auszubeuten und um ihretwillen die Zeitfarbe so bestimmt wie nur irgend möglich zu gestalten, hat Schreker der im ganzen in geraden Linien verlaufenden Haupthandlung eine immerhin ins Gewicht fallende Anzahl von Ausbuchtungen und Episoden beigegeben, die, so wenig sie jene auch zu verwirren vermögen, doch die Entwickelung des Ganzen unnötig aufhalten.

Es genüge, die Begebenheiten kurz zu skizzieren und mit einigen Bemerkungen zu begleiten. Der Held ist Alviano Salvago, ein mißgestalteter reicher Edelmann aus Genua, der sich auf einem der Stadt vorgelagerten Eiland ein „Elysium“ geschaffen hat. Es birgt eine unterirdische Grotte, in die seine Freunde durch gedungene Banditen schöne Mädchen verschleppen lassen. Wir finden Alviano beim Beginne der Oper als einen, den dies Treiben, das er einst mit seinem Worte „Die Schönheit sei Beute der Stärke“ gebilligt hat, anwidert, erleben aber den Grund des Wandels seiner inneren Umkehr nicht mit, was uns seine Person von allem Anfange an als in ihrer moralischen Haltung etwas zweifelhaft erscheinen läßt. Es ist nicht nur sein Höcker, der ihn quält. Das gäbe kein irgendwie brauchbares sittliches Motiv. In Alviano lebt eine tiefe Sehnsucht nach Schönheit: sie sieht er durch die schimpflichen Taten seiner Gefährten besudelt. Aber ist das eine rechte Begründung der Sinnesänderung? Der schönheitstrunkene Sinn beherrschte ja Alviano bereits, als er das Eiland zu einer Stätte der Kunst und Lust machte. In der Gestalt des Buckligen und seines Schicksales hat Schreker nun wohl die Tragik des Künstlerloses darstellen wollen: der Schöpfer des Kunstwerkes kann selbst nicht zum Genusse des Geschaffenen gelangen. Der Höcker ist nur das äußere Zeichen, das ihn von seiner Umwelt scheidet, sein Schönheitsdrang, mit dem sich das Verlangen nach höheren Lebenswerten verbindet, das innere. Alviano nun begegnet Carlotta, einer begabten Malerin, die ihn im Bilde auf die Leinwand bannt: als sie ihm ihre Liebe gesteht, flammt sein Auge in seligstem Glücksgefühle auf. Jetzt kann sie ihrem Gemälde höchste künstlerische Vollendung geben. Das ist überaus fein beobachtet und gestaltet. Allein wir erfahren nichts, was uns genügend erklärte, weshalb Carlotta gerade ihn sich erwählte. Auch sie ist eine Gezeichnete, eine zwiespältige Natur. Bis zu dem Augenblicke, da Alviano ihr, der Künstlerin, das Höchste gibt, was er zu geben vermag (so meint sie), wird ihr Wesen ausschlaggebend durch ihre Kunst bestimmt und geleitet. Als Alviano aber aus Ehrfurcht vor Carlottas Schönheit das Weib in ihr sich nicht ganz zu eigen macht, da erlahmt ihre Teilnahme für den armen Buckligen völlig (obwohl sie das nicht zugibt) und sie bietet sich einem anderen, dem Grafen Tamare, in freiwilliger Hingabe. Alviano ersticht den brutalen und nur vom widerwärtigsten Egoismus geleiteten Genußmenschen Tamare, Carlotta stirbt und über Alviano senkt sich die Nacht des Wahnsinns. — Die ganze Kette dieser traurigen Begebenheiten wird aufgerollt durch Alvianos Entschluß, sein Elysium der Stadt Genua zum Geschenke zu machen: wie mir scheint, ein etwas unglaubwürdiges und nicht ganz der Zeit entsprechendes soziales Gefühl, das seine Genossen gegen ihn aufbringt, so daß sie die Hilfe des Herzogs erbitten und erhalten. Weiter spielen in diese Geschehnisse, in denen der Leser keine rechte tragische Schuld auf irgend einer Seite zu finden vermag, einige zum Teil überflüssige Episoden hinein, die nur, wie schon gesagt, das Zeitbild ausmalen und ergänzen sollen. Ließe sich nun auch gegen Schrekers Buch aus dramaturgischen Gründen noch allerlei sagen, so darf doch nicht vergessen werden, daß es ohne jede Frage eine starke äußere Wirkung ausübt, eine Wirkung, die sich in plastisch geschauten Bildern als den Höhepunkten äußert, zu denen übrigens auch einige Stellen zu rechnen sind, in denen die Schicksale der Träger der Handlung ins rein Menschliche und Hohe hineinwachsen. Darüber kommt der Hörer freilich nicht hinweg, daß für uns Menschen von heute eine problematische Existenz wie Alviano, der mit dem Leben nicht fertig wird, das Mißgeschick seiner äußeren Erscheinung seelisch nicht zu meistern vermag und nur aus allerlei unklarem Empfinden heraus zu moralischen Anwandlungen gelangt, die ihn aber nicht einmal zu dem Aufwande von Tatkraft befähigen, seine „edlen“ Freunde zum Teufel zu jagen, ich sage darüber kommt der Hörer des Werkes nicht hinweg, daß ein solcher Mensch letzten Endes doch ein armer Schwächling ist, mit dem wir wohl Mitleid und Bedauern haben, den wir aber nun und nimmermehr als einen tragischen Helden werden bewerten können. Und Carlotta als gezeichnete, als zwiespältige Natur: auch in ihr sollen wir eine zur Entsagung Bestimmte sehen, eine Frau, die sich nur aus diesem Bewußtsein heraus Alviano in Liebe zuwendet, einer Liebe, die sofort erlischt, als sie nicht die letzte Erfüllung findet. Gewiß ist diese Möglichkeit vorhanden und auch durch Schreker glaubhaft gemacht. Aber mehr mit äußeren als mit inneren Mitteln. Mag man es tragisch nennen, daß Alviano gerade diese Frau findet und auch tragisch, daß ihr, der durch Alviano zur höchsten Kunstleistung befeuerten, keine Zukunft mehr lacht; daß Carlotta, die der Erotik der Liebesinsel ohne jeden Kampf erliegt, in diesem Augenblicke jeder menschlichen und auch künstlerischen Teilnahme verlustig gehen muß, das erscheint mir unzweifelhaft. Auch die große Liebesszene im zweiten Akte befriedigt mich nicht ganz, so bühnenwirksam sie auch ist: wir glauben gar nicht an die Liebe der Frau, glauben vielmehr, daß sie nur mit Alviano spielt, sich selbst bis zu dem Grade ihres Empfindens steigert, der sie zum Geständnisse ihrer Liebe zwingt, um damit für ihr Werk einen Gewinn zu erzielen. Aus diesen unklaren, verworrenen und gemachten Empfindungen heraus entsteht aber im Hörer alles andere eher als der klare Begriff des Tragischen.

Ueber Schrekers Musik läßt sich ohne Notenbeispiele nicht gut reden. Sie ist, ohne ihre Heimat, die neue Wiener Schule, je zu verleugnen, doch reifer als deren bisherige Leistungen, reifer auch in der Richtung, daß das Problematische des Ausdruckes, das Gewollte und Gesuchte, das rein Verstandesmäßige, das früher überwog, wenn auch durchaus nicht ganz zurücktritt, so doch nicht mehr als fast ausschließliches Resultat des Schaffens zu erkennen ist. Das will sagen, wir finden hier Musik, die der bis jetzt herrschenden der Schule und insbesondere der Schrekers, in der gewagten Verbindung heterogener Klänge und in der in prachtvoll schillernde Orchesterfarben gekleideten Kunst gleich ist, einer Kunst, die wir hier, wo es die Darstellung seelischer Zwiespältigkeit gilt, auch durchaus zu begreifen vermögen, finden daneben aber auch einfachere harmonische Art und ihre orchestrale Umkleidung. Auch in der Aneinanderschweißung verschiedenartiger Rhythmen scheint Schreker sich beschränken zu wollen, so daß das Ohr des Hörers wenigstens hier und da leichtere Arbeit findet. Aber viele Seiten der Partitur geben immer noch Rätsel über Rätsel auf. Noch auffallender aber als die Preisgabe kakophoner Ueberbelastung als eines ausschließlichen Stilprinzipes ist Schrekers Motiv- und Themenbildung. Sie bewegt sich in melodischer Richtung. Der Grad der melodischen Ausdruckskraft ist freilich ebenso verschieden wie die Art der Melodiebildung. Von einer auch nur bescheidenen volkstümlichen Weise hat sie nichts an sich. Auch in den dem Volke entstammenden Figuren des Spieles nicht. Und auch da ist das der Fall, wo die Musik Schrekers dem Puccinischen Melos erfolgreich nachstrebt. Man kann die musikalische Ausmalung der Gestalt Tamares geradezu eindringlich im italienischen Sinne bezeichnen und von

einer Sinnfälligkeit der Melodiebildung sprechen, die durch krasse Orchestereffekte nicht unwesentlich gehoben wird. Adrianos Charakterbild scharf in Tönen zu profilieren ist Schreker weit weniger gut gelungen. Besser glückte ihm das wieder bei Carlotta, für deren Wesenheit er Tongänge von bestimmter Linienführung und fest umrissener und glücklicher rhythmischer Prägung fand, so daß sich Zeichnung und Farbe hier treffend ergänzen. Die reiche motivische Arbeit der Partitur ist nicht die Wagners. Schon um deswillen nicht, weil die Motive selbst nicht nach der äußeren Erscheinung der Dinge und Menschen, deren Symbol sie sind, sondern nur nach ihrer inneren Erscheinungsart gebildet sind. Wagners Prinzip der Motivbildung umfaßte beide Seiten. Schreker, der „Expressionist", schaltet das äußere Wesen (sicherlich zum Schaden des Dramas) aus. Das bedingt von vorne herein eine geringere Ueberzeugungskraft seines Musikausdruckes (auf die es im Drama ankommt); er suchte ihr als kluger und berechnender Kopf durch ein bewußtes Italienisieren auf der anderen Seite zu begegnen. Aber auch um deswillen kann von einer Erinnerung an Wagner bei seiner Musik nicht die Rede sein, weil er seine motivische Arbeit, von einigen Stellen abgesehen, wo er der besonderen Psychologie einer Szene Rechnung trägt und die Motive entsprechend verändert, im wesentlichen im Sinne des Erinnerungsmotives aufbaut und die Motive auch dementsprechend miteinander verkoppelt, wodurch dann wohl jene polyrhythmischen linearen Gegenbilder entstehen, die im Verein mit der immer noch überstarken Mittelstimmen-Technik eine allzu große Belastung der Partitur darstellen. Diese melodische Motivbildung beeinflußt auch das Ensemble, so daß der Hörer dort nicht selten etwas weniger Musik und ein weniges mehr an dramatischer Wahrheit zu hören wünschen möchte. — Das Gesagte gibt keine rechte Vorstellung von dem in der Partitur steckenden unglaublichen Klangreichtum, von der in unerhörter Farbenpracht schillernden Musik, von seinem fiebernden rhythmischen Leben, einem Leben, das auch den vielen Nebenpersonen des Werkes keineswegs fehlt. So wird also auch hier der Hörer den Eindruck eines Zuviel nicht los, mag Schreker gleich für lyrische Höhepunkte gesorgt und der Gefahr einer zu starken Verstandesarbeit durch Musik, der Empfindungsausdruck unmittelbarer Art nicht abzustreiten ist, zu begegnen bestrebt gewesen sein. Sein Wille zur Vereinfachung seines Musikausdruckes ist immerhin als ein gutes Zeichen für Schrekers Zukunft zu buchen.

Die Wiedergabe des Werkes auf der Frankfurter Bühne war unter Dr. L. Rottenbergs Leitung eine hoch anzuerkennende. Zieglers trefflich gesungener Alviano überragte darstellerisch die der anderen Künstler, unter denen Frau Gentner-Fischer wegen ihrer blühenden gesanglichen Leistung besonders hervorgehoben zu werden verdient. Der äußere Eindruck der Oper wurde dadurch etwas beeinträchtigt, daß an die Stelle der hier unumgänglich notwendigen Illusionsbühne stilisierende Bilder traten. Schreker hat mit diesem Werke wenigstens in Frankfurt einen gewaltigen Erfolg errungen.

Prof. Dr. W. Nagel.

August Enna: „Gloria Arsena".

Uraufführung im Stadttheater in Halle a. S.

Im hiesigen Stadttheater fand bei ihrer deutschen Uraufführung August Ennas neue Oper „Gloria Arsena" einen vollen unbestrittenen Erfolg. Das Werk bringt gewissermaßen eine Fortsetzung von „Hoffmanns Erzählungen" und greift auch in der ganzen äußeren Anlage darauf zurück. Hier wie dort fließen Anfang und Schluß ineinander und dazwischen spielen sich die Traumerlebnisse Hoffmanns mit der Pariser Tänzerin Arsena ab. Es sind vier phantastisch-kühne Bilder, welche den Inhalt in spannender und zusammenhängend fortschreitender Handlung ausmachen. Man kann wohl sagen, Enna hat mit seiner „Gloria Arsena" die eigentliche „Hoffmann"-Oper geschaffen, denn in der musikalischen Auffassung und in der stilistischen Durchführung steht sein Werk hoch über Offenbachs Schöpfung. Die Musik zeigt selbständigen Ausdruck und folgt den phantastischen Vorgängen in fließend-enger Anlehnung, in charakteristischer Farbenentfaltung und mit gewählt-moderner Harmonik. An der Instrumentation fällt äußerst angenehm Feinheit und Dezenz auf. Wo es aber angebracht ist, wie in der wüst-ausgelassenen Revolutionsszene des dritten Bildes, da stehen dem Komponisten aber auch pöbelhaft aufgeregte Klänge zur Verfügung. Hier bot sich auch Gelegenheit, französisch-nationale Musikelemente in ziemlich ausgiebiger Weise zu verwenden. Bezüglich der Ausdrucksweise bewegt sich das Werk in den Bahnen der fortlaufenden musikalischen Rede. In den wenigen geschlossenen Formen tritt Ennas Begabung für schöne melodische Linienführung vorteilhaft in die Erscheinung. Von dem komplizierten, polyphon ausgebauten Leitmotivsystem Wagners hat der Komponist abgesehen. Wohl charakterisiert er seine Personen durch bestimmte Motive, läßt diese aber nur im Sinne von Erinnerungsmotiven wiederkehren. Jedenfalls handelt es sich in „Gloria Arsena" um ein hochachtenswertes, durchaus lebensfähiges Bühnenwerk, das in Deutschland immer lebhaftem Interesse begegnen dürfte. — Die Aufführung verlief glänzend und zeigte das Hallesche Theater szenisch wie musikalisch auf bemerkenswerter Höhe der Leistungsfähigkeit. Der Traumcharakter der Szenen wurde eingangs und ausgangs jedesmal durch märchenhaft sich aufhellende oder verdunkelnde Vorhänge sehr schön und sinnig angedeutet. Direktor Sachse leitete das Szenische und Kapellmeister Braun besorgte mit Umsicht die musikalische Leitung. Der anwesende Komponist wurde am Schluß mit den Hauptdarstellern wiederholt hervorgerufen und lebhaft gefeiert.

Paul Klanert.

Nikolaus Radnai: „Der Geburtstag der Infantin".

Uraufführung an der Budapester Hofoper am 26. April.

Märchen wollen durch die Phantasie erschaut werden und verlieren bei unmittelbar versinnlichter Darstellung. Das Wunderbare wie das Seltsame wirkt in Worten leichter als in Handlungen. Die Worte wenden sich an die Einbildungskraft, die ihrer Ausdeutung unbegrenzten Spielraum gewährt, die Taten unterliegen der kritischen Vernunft, die von ihnen zwar keine Wahrheit, aber eine gewisse reale Glaubhaftigkeit fordert. Der Rattenfänger von Hameln verliert auf der Bühne jegliches Interesse, sowie die Zuhörer die magische Wirkung der Zaubermelodie nicht begreiflich finden können. — N. Radnai, der begabte ungarische Tonsetzer, der sich den Entwurf zu diesem Tanzspiel nach O. Wilde selber verfaßte, beging den Fehler, die novellistischen Werte des duftig erzählten Märchens einfach auf die Bretter zu verpflanzen, wo sie denn ihren Reiz zum größten Teil einbüßten. Ein zwerghafter Köhlerjunge, der statt zu arbeiten lieber mit Bären spielt und Vögel lockt, wird von seinem Vater strafweise einem fürstlichen Jäger verkauft, der den Krüppel als Geschenk nach dem Schloß bringt, wo die Infantin gerade inmitten ihres Liliput-Hofstaates ihren Geburtstag feiert und durch allerlei Sehenswürdigkeiten ergötzt wird. Das kleine Waldwesen führt vom höfischen Glanz geblendet die wunderlichsten Possen auf, denn seine verwachsene Gestalt vermag das empfundene Entzücken nur in grotesken Verzerrungen auszudrücken; eben durch diese erregt er aber den Beifall der Infantin, die den Burschen mit einer Blume belohnt, welche in ihm die Liebe entfacht. Er kriecht der Gesellschaft durch Kaminröhren nach, gerät in den Prunksaal hinein, erblickt sich im Leben zum erstenmal in einem Spiegel und stirbt an der Erkenntnis seiner abscheulichen Mißgestalt. Die Infantin kehrt sich jedoch von seiner Leiche, wie von einem zerbrochenen Spielzeug, mit gleichgültigem Achselzucken ab. — Der Vorgang enthält für ein Tanzspiel außerordentlich geeignete Motive, die leider unbeholfenerweise nur mit pantomimischen Mitteln markiert, anstatt in reinere Tanzformen aufgelöst werden. So wirkt das im Märchen ausdrucksvolle Achselzucken, mechanisch auf die Szene übertragen, derb, fast roh, zerstört jedes Wohlgefallen an der Titelrolle und ist ein Schulbeispiel für die Verschiedenheit einer geschilderten und dargestellten Situation.

Die Musik Radnais steht zwar unter dem Einfluß Béla Bartóks, scheint aber ihrer Natur nach von gemäßigterer Richtung zu sein; sie ist frisch und von angenehmer Ungeschraubtheit. Bei augenscheinlich leichtem Produzieren laufen dem Tonsetzer manche Zwanglosigkeiten unter, welche den Gesamteindruck beeinträchtigen. Störend sind auch die vielen notengetreuen Wiederholungen, besonders in den beiden Zwischenspielen, von denen die drei Bilder zu einem Akt verbunden werden. Die Instrumentation ist im gestrigen Sinne farbig und reiht alle bereits bis zur völligen Abstumpfung bekannten Effekte aneinander: Harfenglissandi, Xylophon und gedämpfte Trompeten haben jedoch im Ohr einen unbezwinglichen Widerwillen gegen dieses Geklingel großgezogen und die Sehnsucht nach dem alten, satten Orchesterklang erweckt. Dieser ist hier nirgends getroffen, wo er angestrebt wird, ist das Blech zumeist zu dick, oder in ungünstiger Lage, zu hoch oder zu tief gesetzt. — Die Aufführung wurde von Generalmusikdirektor Stefan Kerner mit Sorgfalt vorbereitet und schwungvoll geleitet, zeigte aber in der choreographischen Durchführung nicht die wünschenswerte Ausgefeiltheit. Das Publikum verhielt sich der Neuheit gegenüber ungemein wohlwollend.

Alexander Jemnitz.

Kunst und Künstler

— Die Dresdener Kammersängerin Marie Faul-Wittich begeht am 27. Mai ihren 50. Geburtstag. 1868 zu Gießen geboren, Tochter eines Kaufmanns, erhielt sie ihre künstlerische Ausbildung in Würzburg und ging nach kürzeren Engagements an den Bühnen in Düsseldorf, Basel und Dresden 1886 an das Hoftheater in Schwerin. 1889 kehrte sie an die Hofbühne in Dresden zurück, der sie bis 1914 treu blieb, seit 1893 als Kammersängerin. Sie zählt zu den bedeutendsten Darstellerinnen insbesondere der Frauengestalten Richard Wagners; vorbildlich war ihre „Sieglinde". Bei den Bayreuther Festspielen sang sie auch die „Kundry". —t.

— Der Tonsetzer Ferdinand Thieriot in Hamburg beging die Feier seines 80. Geburtstages.

— Der blinde Organist Karl Köhl feierte den Tag der Vollendung seines 40jährigen Dienstes an der Martinskirche in Chur.

— Adolf Busch, der vielbewunderte junge Geiger in Wien, hat einen Ruf als Nachfolger Marteaus an die Kgl. Hochschule für Musik in Berlin angenommen. Der Künstler hat vor kurzem die Koburg-Gothaische Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten, während sein Bruder Fritz Busch, der ausgezeichnete Aachener Pianist, die Herzog-Karl-Eduard-Medaille erhielt.

— A. Nölte (München) hat eine dreiaktige Oper „François Villon" beendet. Das Werk wurde kürzlich einigen Gästen der kunstbegeisterten Baronin Schmieder auf Schloß Steinach bei Straubing durch den ausgezeichneten Pianisten M. Raucheisen unter Mitwirkung von Frau Prof. Friedheim, die einige Soli vortrefflich sang, vorgeführt und hinterließ starke Eindrücke.

— In Dresden wird die Frage, ob Reiner oder Kutzschbach — beide leiteten bisher als im Range gleichstehende Hofkapellmeister die Kgl. Oper — Nachfolger Schuchs werden wird, neuerdings wieder einmal besprochen. In Stuttgart plagt man sich mit der Erörterung der Nachfolge von Schillings als Generalmusikdirektor. Das umlaufende Gerede zu verzeichnen halten wir für völlig unnötig.

— Kgl. Prof. und Hofpianist Heinrich Lutter wurde als künstlerischer Beirat und Oberleiter der Klavierabteilung an das Fürstliche Konservatorium in Detmold berufen.

— Kgl. Musikdirektor Fritz Lubrich (Sagan) erhielt das Verdienstkreuz für Kriegshilfe.

— Die Max-Reger-Gesellschaft beabsichtigt, im kommenden Sommer in Eisenach ein dreitägiges Reger-Fest zu veranstalten.

— Frau Max Reger wird auch in diesem Jahre wieder ein mehrtägiges Reger-Fest veranstalten. Es findet vom 22. bis 24. Juni in Jena statt. Als Mitwirkende sind gewonnen worden: das Berliner Philharmonische Orchester unter Fr. Busch, Fr. Kwast-Hodapp, Kammersängerin G. Fischer-Maretzki, S. v. Paszthory, Straube, Grümmer, Kammervirtuos Wiebel und das Gewandhausquartett Leipzig.

— Weingartners neue Oper „Die Dorfschule" erscheint im Verlage der Universaledition. Der Künstler arbeitet augenblicklich an einer Oper nach Geibels „Meister Andreä".

— Die vortreffliche dänische Pianistin Frau Ellen Anderssen hat F. Weismanns Tanzphantasie Op. 35 und W. Niemanns Suite nach Hebbel Op. 23 auf das Programm ihrer deutschen Klavierabende gesetzt und mit diesen Werken in Leipzig großen Erfolg gehabt.

— Der erste Konzertmeister an der Kgl. Oper in Berlin, Robert Zeiler, ein Wiener und Schüler Rosés, wurde zum Professor ernannt.

— Dr. iur. Joh. Maurach, Direktor des Essener Stadttheaters, ist zum Intendanten des Straßburger Stadttheaters gewählt worden.

— Der Frankfurter Violinist und Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium Walter Davisson hat einen Ruf an das Kgl. Konservatorium der Musik in Leipzig angenommen.

— Dem Violoncellvirtuosen Paul Grümmer wurde nach einigen Konzerten in Bulgarien das bulgarische Ehrenzeichen erster Klasse verliehen.

— Violinvirtuose Alfr. Pellegrini (Dresden) hat eine erfolgreiche Konzertreise durch Bulgarien, die ihm auch das Ehrenkreuz erster Klasse mit der Krone eintrug, beendet.

— W. Möllendorff hat seinen Wiener Vortrag am Vierteltonharmonium in Berlin, Köln, Leipzig usw. mit großem Erfolge wiederholt.

— Der lyrische Tenor des Hamburger Stadttheaters Karl Günther wurde dem Berliner Kgl. Opernhause verpflichtet. Günther war bis vor kurzem noch Werftarbeiter in Hamburg.

— Valentin Ludwig hatte mit einem deutschen Liederabend in Minsk großen Erfolg. Mitwirkende waren Frau Bienemann und Herr Gatter (als Begleiter).

— Die Konzertsängerin Ilse Helling-Rosenthal wurde als Gesanglehrerin an das Leipziger Kgl. Konservatorium der Musik berufen.

— An Stelle des zurückgetretenen V. Andreae wurde Otto Uhlmann zum Universitätsmusikdirektor der Universität Zürich ernannt.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Herzog Friedrich II. von Anhalt †. Auf Schloß Ballenstedt am Harz starb (wie schon berichtet) Anhalts kunstsinniger Fürst, der Herzog Friedrich II., nach schwerer Krankheit in einem Alter von fast 62 Jahren. In seiner 14jährigen Regierung war es sein rastloses Bestreben, die Wohlfahrt seines Landes zu mehren, den Armen und Bedrängten wie ein Vater zu helfen und der Kunst ein tiefverständnisvoller, eifriger Pfleger und Förderer zu sein. Diese starke Neigung zu den Künsten trieb ihn in erster Linie zur Musik und zum Theater. Schon in jungen Jahren hatte er ein eifriges Musikstudium durchgemacht, in die Bühnentechnik aufs gründlichste sich vertieft und durch den steten Besuch Bayreuths und anderer erster Kunststätten einen Erfahrungsreichtum gesammelt, der ihn befähigte, die Gesamtleitung der Dessauer Hofbühne in seiner Hand zu vereinen, gewissermaßen ihr erster Regisseur zu sein. Wie einst Ludwig II. von Bayern, mit dem Herzog Friedrich als Student in München in regem persönlichen Verkehr gestanden hat, brachte er sein stärkstes Interesse der Kunst Richard Wagners entgegen. Die mustergültigen Dessauer Wagner-Aufführungen, wie sie unter August Klughardt und Franz Mikorey vor sich gingen und noch gehen, konnten Cosima Wagner in vollster Berechtigung zu dem Ausspruche veranlassen, daß Dessau die Stadt sei, „in der nächst Bayreuth die Wagnersche Kunst am treuesten und stilvollsten gepflegt wird". Täglich befand sich der Herzog als Leiter der Proben im Theater, überall eingreifend, in musikalischer, schauspielerischer, bühnentechnischer Hinsicht anregend, belehrend, fördernd. Und war dann nach angestrengter, mühevoller Arbeit etwas Tüchtiges, erhaben Schönes erreicht, dann kargte er allen Mitwirkenden gegenüber nicht etwa mit seiner Anerkennung, sondern lobte in reichem Maße aus dankerfülltem Herzen heraus. Er war eben selbst eine echte Künstlernatur und diesem Umstande ist es vor allem zuzuschreiben, wenn das Dessauer Theater unter allen deutschen Hofbühnen eine Stellung von besonders gutem Ruf einnimmt. Ehre darum seinem Angedenken und Friede seiner Asche! Ernst Hamann.

— In Düsseldorf ist Dr. Ernst Kunsemüller den Folgen einer Verwundung erlegen, die ihn im Felde traf, als er die Nachricht von seiner Berufung als Nachfolger Barths an die Hamburger Singakademie erhielt. In Kunsemüller hat die deutsche Musik eine starke Hoffnung verloren.

— Der frühere Leiter der „Allgemeinen Musikzeitung", Otto Leßmann, ist, 74 Jahre alt, in Weimar gestorben. Leßmann, ein Schüler Hans v. Bülows, hat sich auch als Musikpädagoge einen guten Namen gemacht. Von 1872 ab erteilte er Musikunterricht an der Kaiserin-Augusta-Stiftung zu Potsdam und am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Leßmann hat sich als einer der Hauptkämpfer für Wagner und Liszt unbestreitbare Verdienste erworben.

— Aus Brüssel wird der Tod des Privatdozenten Prof. Dr. Freiherr v. d. Pfordten gemeldet.

— Im 67. Lebensjahre ist in Kassel der Tondichter und Musikschriftsteller Prof. Ernst Hoebel gestorben. Seine Oper „Die Rose der Alhambra" wurde vom Kasseler Hoftheater erfolgreich aufgeführt.

— Im Alter von 65 Jahren soll Raimund v. Zur Mühlen nach einem von der „Voss. Ztg." verzeichneten Gerüchte in London, wo er als Gesanglehrer lebte, gestorben sein.

— Aus Paris wird der Tod der ersten Rompreis-Trägerin, der 24jährigen Lili Boulanger, gemeldet. Sie erhielt den Preis vor 5 Jahren durch ihre Kantate „Faust und Helena".

— Der Begründer der „Concerts éclectiques", Eugène d'Harcourt, Komponist und Dirigent, ist in Paris, 63 Jahre alt, gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Im Stift Einsiedeln kam unter Leitung des Paters Joseph Staub die Oper „Parzival" von P. Adolf v. Doß, einem 1873 aus Deutschland nach Lüttich übergesiedelten Jesuiten, zur ersten Wiedergabe. Doß ist 1886 gestorben. Sein Parzival ist zwar durch Wagners Werk angeregt, aber im Sinne eines Mysterienspiels erdacht.

— An der Wiener Volksoper fand die beifällig aufgenommene Uraufführung der Opernlegende „Die heilige Zita" von V. Dovsky, Musik von Hermann Graedener, statt. Die Musik hält sich fern von modernen Einflüssen.

— Li-I-Lan, eine chinesische Liebeslegende in fünf Bildern, Musik von Wolfgang v. Bartels, Dichtung von V. Warden und I. M. Welleminsky, findet im Mai am Hoftheater in Kassel ihre Uraufführung.

— Im Stadttheater in Greifswald fand das Märchenspiel „Spielmannsglück" von R. Vogel mit der Musik R. Ew. Zingels lebhaften Beifall.

— Im Stadttheater zu Hildesheim fand die Erstaufführung von Bruchstücken des vieraktigen Festspiels „Durch Nacht zum Licht" von Heinrich Peine (instrumentiert durch H. Göhl) erfolgreich statt. Daneben kam desselben Komponisten Hymne „Heil Hindenburg" von Göhl für Männerchor und großes Orchester zur ersten Aufführung und erzielte den gleichen stürmischen Erfolg. E. St.

— In Leipzig fand das nach F. Trojan von Kurt Beilschmidt geschaffene symphonische Tanzspiel „Abenteuer im Walde" großen Beifall.

— „Aschermittwoch", Oper von Karl Satow, Text von W. Brauer, wurde von der Direktion des Stadttheaters in Bremen zur Uraufführung erworben.

— Martin Grabert hat seine Musik zu dem Passionsspiel „Christus" von G. Fuchs beendet. Das Werk wird voraussichtlich im Laufe des Sommers in Budapest und Wien zur ersten Aufführung gelangen.

— In Magdeburg kam Albert Mattauschs Operette „Wenn man im Dunkeln küßt" zur Uraufführung.

— W. Courvoisiers „Lanzelot und Elaine" wurde in Basel zu Gehör gebracht.

— Wilhelm Hagen (München) hat eine Burleske „Lohengrins Ende", Musik von Fritz Neupert, vollendet, die von den Nürnberger Kammerspielen zur Uraufführung erworben worden ist.

— Gerhard Dorschfeldt hatte in Magdeburg kürzlich mit einem eigenen Kompositionsabend großen Erfolg. Drei Liederhefte, Klavierstücke und ein Melodram: „Der weiße Schleier" zeugten von selbständigem Empfinden, ernsthaftem Streben und Gediegenheit der technischen und formellen Beherrschung. H. B.

— „1914", Symphonie von Johanna Senfter, wurde im Hoftheater zu Darmstadt aufgeführt. Das in F dur stehende Werk hat drei Sätze, deren erster mit dem ihn durchweg beherrschenden Hauptthema einsetzt. Ein Gerank melodischer Bilder umkleidet dies wie das von ihm wenig unterschiedliche Gegenthema. Gegensätze sind vermieden. Die Melodik ist die des Tristan, die Harmonik mahnt an Brahms. Im zweiten Satze verrät die Reger-Schülerin ihren Meister; hier ist die Melodik breitflüssig, gedeckte Hörner und Tuben geben dem Klange charakteristisches Gepräge; lyrische Einwürfe unterbrechen — manchmal sprunghaft und unvermittelt — die schwüle Stimmung. Ohne Aufschwung zu nehmen verläuft dieser Satz im Sande. Der dritte Satz beginnt marschmäßig; das Marschmotiv wird Reger-artig unterbunden; große Linien trifft man nicht; los aneinandergereihte Thematik soll deren Fehlen ersetzen. Aus farblosem Ursprunge entwickelt sich nach bangem Atemholen ein den Bläsern überlassener Choral, von den Streichern in punktierten Rhythmen begleitet, und aus ihm wiederum „Deutschland, Deutschland über alles"; auch hier arbeiten die Streicher dagegen. Nach fugenartiger Unterbrechung verhallt das Ganze im vaterländischen Liede. Die Symphonie zeigt vortreffliche Instrumentation und ist kontrapunktisch fesselnd gearbeitet. Der Ideenflug der Komponistin ist nicht im gleichen Maße kühn wie ihr Schaffen ernst ist; das kompositorische Können übersteigt die schöpferische Kraft. —r.

— Im Verein für Kammermusik zu Braunschweig hat ein Streichquartett „Frühlingsquartett“ von August Reuß bei seiner Uraufführung starken Eindruck gemacht.

— Eine Scherzo-Tarantelle in d moll für Klavier und Orchester von Gerard Bunk kam in Essen unter Fiedlers Leitung zur Uraufführung.

— Eine Symphonie von Friedr. Reisch kam in Lübeck unter G. Göhlers Leitung zur Uraufführung.

— Wilhelm Kienzls neues Chorwerk „Ostara“ gelangt durch Siegfried Ochs in Berlin zur Erstaufführung in Deutschland.

— Arnold Ebels „Requiem“ und die Kantate „Die Weihe der Nacht“ für Solo, Chor und großes Orchester wird der Scheinpflugsche Chor demnächst im Blüthner-Saal zur Erstaufführung in Berlin bringen.

Vermischte Nachrichten

— Im Namen der im Felde stehenden und an der Universität Bonn weilenden Teilnehmer der Uebungen richtet Dr. Wilh. Pirig einen Aufruf an die Rheinischen Musikfreunde zur Unterstützung einer „Jubiläumsspende für das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn“. Die Lehrmittel sind beschränkt, wodurch das Studium der jungen Musikhistoriker in erheblichem Maße erschwert wird. Welchen Nutzen auch die praktischen Musiker aus der stillen wissenschaftlichen Arbeit schon gezogen haben, brauchen wir nicht auseinanderzusetzen. Wir unterstützen den Aufruf aufs lebhafteste und erbitten Zuwendungen zu der anläßlich der Jahrhundertfeier der rheinischen Universitätsstadt ins Leben zu rufenden Spende an Dr. W. Pirig in Bonn a. Rh.

— Am 15. u. 16. Juli findet der Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang statt. Von der Kritik ist er wärmstens empfohlen. Näheres durch Kursleiter J. Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20.

— Der evangelische Oberkirchenrat in Baden hat die neugeschaffene Stelle eines landeskirchlichen Musikmeisters dem Hofkirchenmusikdirektor Hermann Poppen übertragen. Sie wird eine Art von Musikzentrale für Kirchenchorwesen, Orgelspiel, Kirchengesang u. a. m.

— Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter hat zur Unterstützung von Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder eine Max-v.-Schillings-Stiftung errichtet. Schillings ist Ehrenvorsitzender des Verbandes.

— Bei den am 8. und 9. Juli stattfindenden Homburger Kammerkonzerten für zeitgenössische Tonkunst wirken mit E. Bruhn (Essen), Schmid-Lindner (München), B. Sekles (Frankfurt), J. Weismann (Freiburg), K. Wendling und das Wendling-Quartett (Stuttgart). Zur Aufführung gelangen Werke von W. Braunfels, E. W. Korngold, C. v. Pidoll, Sekles und Weismann.

— In Cleve wurde ein „Verein zur Förderung der deutschen Volksbühne“ auf breiter Grundlage ins Leben gerufen.

— Die vereinigten Stadttheater Elberfeld und Barmen schreiben die Stellen des Intendanten und Ersten Kapellmeisters aus.

— In den „Signalen“ wendet sich A. Spanuth mit Recht gegen einen Unfug, der aus Berlin gemeldet wird: Die Sezession lädt zu Musikaufführungen in ihrem Ausstellungssaale ein, der über und über mit Gemälden von Loris Corinth bedeckt ist. Wer behaupte, daß ihn die Gemälde beim Hören, die Musik beim Sehen nicht hindere, habe, meint Spanuth, unbestreitbar Talent zum Snob. Aus — Eßlingen a. N. wurde jüngst ein gleicher Scherz gemeldet. Ein Teil der Stuttgarter „Kritik“ schlug vor Wonne über dies kombinierte Verfahren Purzelbaum.

— Der Richard-Wagner-Verein Darmstadt versendet den Jahresbericht über seine letztjährige Tätigkeit. Trotz der Kriegsnöte hat der allezeit rührige Verein wacker durchgehalten und 12 Konzerte abgehalten.

— In Budapest ist Ende April Bachs Johannispassion zum ersten Male aufgeführt worden.

— Die 19. Tagung des Schweizer. Tonkünstlervereins am 15. und 16. Juni in Lausanne wird ein Kammermusik- und zwei Chor- und Orchesterkonzerte bringen, an die sich am 17. Juni eine Vorführung des Instituts Jaques-Dalcroze im Theater anschließen wird.

* * *

Unsere Musikbeilage bringt diesmal zwei kleine Klavierstücke der jungen Stuttgarter Komponistin Hilda Klein, die wir den Lesern der N. M.-Ztg. bereits vorgestellt haben. Sie bieten Musik für Augenblicke des Ausruhen-Wollens, enthalten aber bei aller Harmlosigkeit der äußeren Erscheinung doch manchen fesselnden Zug und verraten abermals, durch welch treffliche Schule Frl. Klein bei Joseph Haas gegangen ist. Aus dem gleichen Zyklus haben wir noch andere Klavierstücke, auch solche anspruchsvollerer Art, erworben.

* * *

Das nächste Heft wird der Bewertung des Schaffens Fr. Kloses gewidmet sein, der uns selbst neben einem bisher unveröffentlichten Liede einen Aufsatz über seinen künstlerischen Werdegang zur Verfügung gestellt hat.

Schluß des Blattes am 11. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 23. Mai, des nächsten Heftes am 6. Juni.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Mozart, W. A.: Die Gärtnerin aus Liebe. Komische Oper in 3 Akten, mit neuem Text und Dialog von A. Rudolph, vollständiger Klavierauszug neu bearbeitet von Fritz Haas. Musikverlag Ferd. Zierfuß, München.

Pfitzner, Hans: Palestrina. Musikalische Legende. Paraphrase für Klavier von O. Singer. 4 Mk. Adolph Fürstner, Berlin.

Bücher.

Poppen, Herm.: Max Reger. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Behrend, W.: Niels W. Gade. Ebenda.

Bekker, Paul: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Schuster & Löffler, Berlin.

Lert, Ernst: Mozart auf dem Theater, mit 39 Bildern. Ebenda.

Schwartz, Rudolf: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. C. F. Peters, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 17

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Mein künstlerischer Werdegang.

Motto: Ὁ βίος ἐν τῇ κινήσει ἐστι. (Aristoteles.)

Es ist schon lange her, daß ich auf der Schulbank saß, und doch offenbar nicht lange genug, daß mir die dort verbrachte Zeit im verklärenden Lichte der Vergangenheit erschiene. Gerade die erst reiferen Jahren vorbehaltene klare Beurteilung, in welch verhängnisvollem Maße Unvernunft und Unfähigkeit Lehrender sich an der Jugend versündigen, läßt meine diesbezüglichen Erinnerungen wie einen Alpdruck auf mir lasten, als welcher sie mich sogar heute noch oft bis in die Träume hinein verfolgen. Zwar ist es dann nicht, wie in Strindbergs Traumspiel das Einmaleins, das mir zu schaffen macht, sondern die Geschichtstabelle mit ihren Daten von Schlachten und Thronbesteigungen. Ich habe sie mir nie recht merken können, diese Daten, und doch legte der Herr Professor gerade auf ihr Wissen den größten Wert, und kam einer von uns auf den frevelhaften Gedanken, sich über den Zusammenhang der Weltgeschehnisse in einem tiefgründigeren Werke genauere Auskunft zu holen, so war die ständige Zurechtweisung des Gestrengen: „Seien Sie froh, wenn Sie das wissen, was in Ihrem Buche steht.“ Damit meinte er den uns in die Hand gegebenen Leitfaden, in dem in trockener Aufzählung das Nacheinander geschichtlicher Begebenheiten vermerkt war.



Phot. Hanns Holdt, München.

Friedrich Klose.

Was Geschichte ist, daß es sich bei ihr nicht um ein Registrieren zufälliger Vorkommnisse handelt, sondern um das Erfassen ihres Zusammenhangs und damit ihrer Einwirkung auf die Entwicklung des Menschengeschlechtes in Volksgemeinschaften und Einzelwesen, das ging mir einige Jahre später auf, als ich auf dem Forum Romanum stand und der Stimmen lauschte, die mir aus erhabenen Denkmälern Kunde zuraunten von einer Vergangenheit gewaltigster Größe und blühendster Kultur. Da wußte ich, was Geschichte heißt, wußte aber auch, daß es ein Verbrechen ist, ihr mit lederner Schulmeisterei beikommen zu wollen. Dieser und allem, was mit ihr verwandt, schwur ich damals feierlich ewige Feindschaft.

In Ansehung dieses heiligen Eides wird es begreiflich erscheinen, daß es mir bei der Konzeption der nachfolgenden biographischen Skizze nicht so sehr darum zu tun sein konnte, Daten aus meinem Leben festzustellen, als vielmehr zu berichten, wie und warum ich Musiker geworden bin.

Es gibt zwei Arten künstlerischer Betätigung: sie entspringt entweder der Freude am Hervorbringen von irgend etwas Schönem, ist somit gleichsam Selbstzweck, oder aber sie tritt in Erscheinung als Auswirkung des Dranges, seelischen Eindrücken äußere Gestalt zu verleihen, bescheidet sich also in letzterem Falle sozusagen mit der Rolle der Vermittlerin. Jede dieser beiden Arten von Betätigung vermag künstlerisch Bedeutendes zu erzeugen: Der einen verdanken wir die meisten Schöpfungen der Klassiker, die andere mag sich rühmen, durch den späteren Beethoven, den man füglich den ersten „modernen“ Tondichter nennen kann, zu Ehren gekommen zu sein. Sie hat seither, weil unserem, objektiver Beschaulichkeit fremd gewordenen Empfinden näherliegend, die Vorherrschaft behalten.

Wie sehr diese zweite Art sich zu betätigen, meinem ganzen Wesen entspricht, zeigte sich bereits in der frühesten Kindheit. So war es sicherlich da schon ein Veranschaulichen-Wollen von Eindrücken, wenn ich, kaum erst der Buchstaben kundig, Erzähltes aus der Erinnerung niederschrieb und meiner kindlichen Vorstellung gemäß illustrierte.

Die Musik zog mich frühzeitig in ihren Bann, jedoch bezeichnenderweise in erster Linie vermöge ihrer Eigenschaft, Empfindungen auszulösen, ja, auf dem Wege der Ideenassoziation bildhafte Vorstellungen zu erwecken. Aus diesem Grunde rührte mich das russische Volkslied „Drei Rosse vor dem Wagen“, so oft es meine Mutter sang, fast immer bis zu Tränen, und der Beethoven zugeschriebene Trauermarsch, unter dessen Klängen die militärischen Leichenbegängnisse an unserem Garten vorbeizogen, ergriff mich wohl deshalb so tief, weil er die Erinnerung an den frühen Tod der Mutter in mir wachrief. — Diese Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke gab die Veranlassung, mich einmal ins Theater mitzunehmen. Man spielte den „Freischütz“. Die Wirkung auf mich blieb hinter den Erwartungen meines Vaters weit zurück. Vielleicht waren es die arienartigen Partien, in denen

der Musik auf Kosten der Handlung größere Selbständigkeit eingeräumt wird, die mich nicht zu fesseln vermochten. Ganz anders, als ich ein halbes Jahr später den „Lohengrin“ sah. Hier war ich vom ersten Takt an von Musik und Vorgang so gebannt, daß ich erklärte, überhaupt nichts anderes mehr im Theater sehen und hören zu wollen. Darin und auch in dem mächtigen Eindruck, den mir beim Mitsingen im Knabenchor Bachs „Matthäus-Passion“ machte — ich erkenne heute in ihrem Schöpfer einen Dramatiker von geradezu Shakespearischer Kraft — finden sich ohne Zweifel schon die Anzeichen für mein späteres Verhältnis zur Tonkunst als Ausdrucksmittel. — Symphonische Musik lernte ich erst später kennen, und auch hier war es wieder, ohne daß ich von irgend welcher Seite beeinflußt worden wäre, nicht die absolute, sondern die programmatische Musik, die mich weitaus am meisten fesselte. „Fee Mab“ von Berlioz und „Les Préludes“ von Liszt versetzten mich in eine geradezu leidenschaftliche Begeisterung. Daß mir einige Jahre später Bruckners Es dur-Symphonie einen so gewaltigen Eindruck machte, mag in Ansehung ihrer klassischen Form zunächst verwunderlich erscheinen, findet jedoch vielleicht die Erklärung in dem lebhafte Vorstellungen auslösenden romantischen Charakter dieses Werkes.

Unterdessen hatte ich auf meinen ausdrücklichen Wunsch Unterricht auf der Violine erhalten. Daß es gerade die Violine war, ist mehr einem Zufall zuzuschreiben, indem ich dieses Instrument in den Singstunden der Schule hörte, an das Klavier jedoch nach dem frühen Tode der Mutter kaum mehr erinnert wurde. Meine Begeisterung hielt nicht lange an, denn weder die Transkriptionen italienischer Opernarien, noch die pädagogischen Eigenschaften meines ersten Violinlehrers vermochten es, mich über die Ungeeignetheit eines monodischen Instrumentes für meine Interessen hinwegzutäuschen. Verfehlte demnach der Violinunterricht seinen eigentlichen Zweck, mich für das Instrument zu erwärmen und aus mir einen gewandten Geiger zu machen, so verdanke ich ihm doch die ersten grammatikalischen Begriffe der Musik, die es mir nunmehr gestatteten, auch diese in das Ausdrucksbereich meines Mitteilungsbedürfnisses einzubeziehen.

Ich zählte 10 Jahre, als ich meinen ersten Kompositionsversuch machte, dem bald weitere folgten, wobei es bezeichnend ist, daß sie, sobald sie sich auf dem Gebiete der absoluten Musik bewegten, in Ansätzen stecken blieben, daß es mir hingegen gelang, wenn die Musik sich an dichterische Ideen anschließen konnte, in gewissem Sinne etwas Fertiges zustande zu bringen. So habe ich während meiner Gymnasialzeit manche symphonische Dichtung, manche Opernszene, ja sogar ganze Opernakte auf selbstverfaßte Texte zu Papier gebracht. Wort und Ton waren jetzt meine Ausdrucksmittel geworden. Diese jugendlichen Kompositionsversuche ließen es angebracht erscheinen, mir musiktheoretischen Unterricht geben zu lassen. Vinzenz Lachner lebte am Orte und galt als der gewiegteste Theoretiker und hervorragendste Lehrer. Schon die erste Begegnung erfüllte mich mit ausgesprochenem Widerwillen gegen diesen Mann. Er frug mich, welches meine Lieblingskomponisten seien, und als ich antwortete: Wagner, Liszt und Berlioz, erklärte er, ersterer sei nicht viel, der zweite nichts und der dritte gar nichts, und alle drei seien Gift für einen jungen Musikbeflissenen. Da er auch nachher während des Verlaufes meiner 1½jährigen Studien bei ihm mit recht unpädagogischer Kurzsichtigkeit den Unterricht zu einer verbissenen Polemik gegen alles Neue benützte und die Regeln der Harmonielehre als ein für allemal unumstößliche Dogmen hinstellte, die ich durch die obengenannten Meister bereits erschüttert sah, so schenkte ich ihm nicht den geringsten Glauben, wodurch sich unser Verhältnis recht unerquicklich gestaltete. Es fand seinen Abschluß damit, daß Lachner mich für talentlos und ich ihn für einen Philister erklärte.

Um diese Zeit kreuzte meinen Lebensweg eine Persönlichkeit, die für meinen ganzen künstlerischen Werdegang von weittragendster Bedeutung wurde: Felix Mottl. Offensichtlich erfreut, in mir einen jungen Menschen mit so glühender Begeisterung für die „neue Richtung“ zu finden, forderte er mich nach einer flüchtigen Begegnung auf, ihn zu besuchen. Ich tat es hochbeglückt, mit besonderer Vorliebe aber nahm ich meine Zuflucht zu ihm nach den Stunden bei Lachner, an deren Ledernheit ich bald nicht mehr dachte, wenn Mottl sich ans Klavier setzte und mir in seiner genialen Weise ein noch nicht sanktioniertes neuzeitliches Werk vorspielte. Bei einer solchen Gelegenheit lernte ich Bruckners „Tedeum“ kennen. Einmal faßte ich Mut und legte meinem Freunde eine von mir für großes Orchester gesetzte symphonische Dichtung „Jeanne d'Arc“ vor. Er lobte die Instrumentation, fügte jedoch hinzu, um derartiges schreiben zu dürfen, müsse man erst etwas Tüchtiges gelernt haben. Wie anders berührte mich dieses Urteil als jeder, oft vielleicht viel mildere Tadel Lachners, hatte ich doch bei Mottl das Gefühl, daß er meinem Empfinden nicht wehe tun, vielmehr als getreuer Eckart mich vor der Gefahr bewahren wollte, es nicht zum Ausdruck bringen zu können infolge unzulänglicher Beherrschung des Handwerks. Schon damals meinte er, der richtige Führer für mich würde sein einstiger Lehrer Bruckner sein.

Die Vollendung meiner sonstigen Ausbildung ließ eine sofortige Verwirklichung dieses Vorschlages nicht zu, und es wurden einstweilen Adolf Ruthardt und der Italiener Provesi meine Lehrer in Musiktheorie und Komposition. Beide, denen ich außerordentlich viel Förderung verdanke, begingen den Fehler, auf meinen unzulänglichen Vorkenntnissen weiterzubauen, was dazu führte, daß ich Mottls Ermahnung, vorläufig das Komponieren im „großen Stil“ zu unterlassen, nicht befolgte. Ich schrieb weiterhin Opernakte und symphonische Dichtungen, von welch letztern eine, „Loreley“ betitelt, sogar zur Aufführung kam. Diese Aufführung, so ermutigend sie für mich ausfiel, vor allem aber die Erkenntnis, nicht imstande zu sein, den von meinem Vater verfaßten und mir zu meinem zwanzigsten Geburtstag zugesandten Ilsebill-Entwurf musikalisch zu gestalten, brachten den Entschluß zur Reise, Mottls Rat zu befolgen. Mit einer Empfehlung von ihm kam ich zu Bruckner und arbeitete von den ersten Anfängen an noch einmal Harmonielehre und Kontrapunkt aufs gründlichste durch. Dabei nahm es Bruckner viel genauer als Lachner, aber man fühlte, daß sein Bestreben lediglich darauf ausging, das für das selbständige Schaffen solide Fundament zu legen, nicht die künstlerische Ueberzeugung zu knebeln.

Bruckner liebte es nicht, wenn seine Schüler vor Vollendung der Harmonie- und Kontrapunktstudien komponierten. Davon vermochte mich indessen selbst das unbedingte Vertrauen in die Führung meines Lehrers nicht abzuhalten; ich komponierte heimlich. Ein symphonieartiger Satz, an dem ich mich versuchte, blieb wie alles, was ich bis dahin auf dem Gebiete der absoluten Musik unternommen hatte, in Ansätzen stecken. Da traf die Nachricht vom Tode Liszts ein. Unter ihrer erschütternden Einwirkung auf mich schrieb ich die ersten Aufzeichnungen zu meiner dem Andenken des Meisters gewidmeten Messe nieder. Es war dies die erste umfangreichere Komposition, deren Abschluß mir, sogar in verhältnismäßig kurzer Zeit, gelang und sicherlich wohl nicht zuletzt deshalb, weil der Messetext einen so unerschöpflichen Reichtum für die musikalisch-poetische Ausschöpfung in sich birgt. Von dieser Messe sah Bruckner nie eine Note.

Nach der Vollendung meiner Studien stellte ich zunächst zwei kleinere Orchesterstücke „Elfenreigen“ und „Festzug“ fertig, ersterer sollte ursprünglich ein Instrumental-Intermezzo der Arielszene aus dem zweiten Teil des Faust bilden, mußte sich jedoch infolge eines besonderen Umstandes später eine ganz andere programmatische Auslegung gefallen lassen. Ich tue dieser beiden Stücke nur deshalb Erwähnung, weil sie ein ausgesprochenes Gefühl für musikalische Architektur verraten, ohne daß ich je Anweisungen in Formenlehre erhalten hatte.

Ein Markstein in meiner künstlerischen Entwicklung bedeutet die Konzeption der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum“ insofern, als mich das Ringen, die dem Werke zugrundeliegende Idee verständlich zum Ausdruck zu

bringen, zu der Erkenntnis führte, daß keine ästhetisch noch so wohl begründete herkömmliche Kunstform bis zu dem Grade heilig zu achten ist, daß sie nicht einem neuen Vorwurfe zuliebe gesprengt werden dürfte. Ja, ich gehe sogar so weit, den ketzerischen Wunsch auszusprechen, es möchten die Schaffenden recht häufig auf Probleme stoßen, denen mit dem Rüstzeug aus der alten Rumpelkammer nicht beizukommen ist.

Ich hatte die Komposition schon bis weit in den letzten Satz hinein gefördert, immer in der Annahme, dem Hörer ein erklärendes Programm in die Hand zu geben, so wie dies Berlioz für seine „phantastische Symphonie" getan, als ich auf eine Klippe auffuhr, von der wieder loszukommen ich zunächst keinen Ausweg sah. Blieb nämlich in dem Berliozschen Werke die Musik mit der Aufgabe, erst Gefühls- und Stimmungsmomente, dann spukhaften Traum zu versinnbildlichen, ganz in der Domäne ihres Ausdrucksvermögens, so stund ich im Begriff, von ihr mit der Schilderung des Gegensatzes von Traumleben und Wachzustand, von seelischem Erleben und reflektierender Betrachtung, schlechterdings Unmögliches zu verlangen. Alle Versuche, der Situation auf musikalischem Wege Herr zu werden, mußten scheitern, und auch der Gedanke, durch Einschaltung einer Gesangsepisode mir zu helfen, erwies sich als gänzlich verfehlt bei Erwägung der Tatsache, daß Begriffliches nicht komponierbar ist. Endlich fand ich meine Rettung einzig darin, die Musik ganz schweigen und das gesprochene Wort an ihre Stelle treten zu lassen, und zwar bis zu dem Augenblick, wo das Traumleben wieder in die Wirklichkeit eingreift. Hier setzt von neuem die Musik ein. Ihre melodramatische Verbindung mit dem Wort bezeichnet gleichsam das Uebergangsstadium vom Wach- zum Traumzustand, welch letzteren versinnbildlichend sie allein das Ganze zum Ausklang bringt. Auf diese Weise ward unleugbar eine Lösung gefunden, die den leitenden Grundgedanken zu voller Deutlichkeit gelangen läßt, ob auf Kosten doktrinärer Stileinheitsprinzipien und pedantischer Schönheitsgesetze, ist völlig gleichgültig. Schopenhauer sagt: Die aufgefaßte Idee ist die wahre und einzige Quelle jedes echten Kunstwerkes.

Mit dem Ringen nach künstlerischer Gestaltung der Idee in „Das Leben ein Traum" habe ich das durchgemacht, was man „geistige Häutung" nennen könnte. Ich bin zu der völlig klaren Erkenntnis der Bestimmung der Musik gelangt, die, sofern sie nicht, wie in der klassischen Instrumentalmusik, Selbstzweck ist, auch in der Verbindung mit dem Wort, also in vokal- und programmatischen Werken sich auf ihr eigenstes Wesen zu besinnen hat: nämlich einzig und allein innerstes Erleben und Erschauen, und zwar gerade von dem Momente an auszudrücken, wo die an äußere Erscheinung und damit an Begriffliches gebundenen anderen Künste nicht mehr ausreichen. Sie bleibt demnach im Grunde genommen auch hier „absolute Musik". Musik-Illustrationen, wie sie aus einem greulichen Mißverstehen der Lisztschen symphonischen Dichtungen zutage getreten, sind, soferne sie sich nicht als schamlose Prostitution der Tonkunst selbst richten, als kindische Spielereien anzusehen, an denen nur Ungebildete einen Spaß haben können.

Mit der melodramatischen Lösung in „Das Leben ein Traum" befand ich mich recht eigentlich auf dem Wege zum Musikdrama. Ein solches selbst nunmehr in Angriff zu nehmen, lag also auf der Hand, zumal ich in dem Ilsebill-Stoff einen Vorwurf besaß, dessen tiefe Bedeutung mir durch eigenes Erleben immer mehr zum Bewußtsein gekommen war. Handelt es sich doch letzten Endes hierbei um nichts anderes, als um die Tragödie des auf immer Neues sinnenden, nach immer Höherem und Größerem strebenden Menschengeistes, dessen Größe, zugleich aber auch Schuld, sein Verlangen nach göttlicher Vollkommenheit ist. Es ist das Lied von der Unzufriedenheit, der Mutter allen Fortschrittes, der Gutes zeugt, solange er sich in den Grenzen natürlicher Entwicklung hält, jedoch zu Schaden führt, wenn er den Flug des Euphorion wagt. Es ist das Schicksalslied des Künstlers, der sich sein Ziel immer höher steckt, um schließlich einsehen zu müssen, daß sein Ideal ihm ewig unerreichbar bleibt. — Daß die Musik, wie keine andere Kunst den geheimsten Sinn der Dinge zu erschließen vermag, sich hier, wo der dichterische Vorwurf ihr außerdem Gelegenheit zu einer großen dynamischen und seelischen Steigerung bietet, in ihrem ureigensten Elemente befindet, wird niemand bestreiten wollen.

Weniger offensichtlich ist dies in der besonderen Art meiner Vertonung der „Wallfahrt nach Kevelaer". Diese Vertonung erweist sich — ich möchte sagen — als die musikdramatische Projektion der Eindrücke, die sich mir beim ersten Bekanntwerden mit Heines ergreifendem Gedicht eingeprägt hatten und seither unverändert in mir lebendig geblieben waren, und zwar so, daß sie mich die geschilderten Vorgänge nie anders als in Szenenbildern von ungemein dramatischer Eindringlichkeit schauen ließen: Ich hörte die Litaneien der herannahenden Prozession, sah Mutter und Sohn sich ihr anschließen und mit der Menge unter dem Geläute der Glocken und dem Brausen der Orgel in den Dom einziehen, war Zeuge der Liebesklage des Kranken vor dem Bilde der heiligen Jungfrau, vernahm die frohen Dankeslieder der Geheilten und wohnte im stillen Kämmerlein der Erfüllung bei, die den ersehnten Frieden dem gebrochenen Herzen bescherte, während draußen im Morgengrauen die Gesänge der heimkehrenden Pilger immer ferner verhallten.

Man hat geglaubt mir einen Vorwurf daraus machen zu sollen, das Gedicht selbst unvertont gelassen und gleichsam nur als Unterlage zu einer weitausgesponnenen in den Konzertsaal verlegten musikdramatischen Handlung benützt zu haben. Ich weise diesen Vorwurf mit Goethes Ausspruch zurück, daß der Künstler Gehalt und Form aus der Tiefe seines eigenen Wesens hervorrufen soll, und halte mich an die durch meine Gestaltung tatsächlich erzielte Wirkung. „Denn die lebendige Wirkung" sagt bei anderer Gelegenheit der Musik-Aesthetiker R. Louis, „ist nun doch einmal in aller Kunst das einzig Entscheidende, das, worauf es eigentlich ganz allein ankommt."

Schon übers Schwabenalter hinaus erhielt ich die Berufung als Theorie- und Kompositionslehrer an ein Konservatorium. Sie gebot, daß ich einer Sache näher trat, von der ich bis dahin nur instinktiv eine Ahnung hatte: der Formenlehre, und daß ich mich mit der absolutesten Gattung der Tonkunst zu befassen begann: mit der Kammermusik. Ich gestehe, daß sie mir bis dahin vollständig gleichgültig geblieben war mit einer einzigen Ausnahme, die symptomatisch ist: Beethovens Streichquartett Op. 132 mit dem Dankgebet eines Genesenen an die Gottheit.

Nun reizte es mich, die neuerworbenen Kenntnisse an mir selbst zu erproben; ich schrieb mein Es dur Streichquartett, das, wenn man von der Abschweifung auf das Gebiet programmatischer Tonkunst im letzten Satze absieht, das musikalisch absoluteste meiner Werke ist. Nach dem hier Gesagten wird man nun auch über den Sinn der Widmung „ein Tribut in vier Raten, entrichtet an Seine Gestrengen den deutschen Schulmeister" nicht mehr im Unklaren sein.

Es erübrigt nach all dem Vorangegangenen, über mein letztes Werk „Der Sonne-Geist" etwas weiteres zu sagen, als daß eine so ganz und gar von jeder Erdenschwere befreite Dichtung, wie die Mombertsche, meiner Auffassung von der Bestimmung der Musik ganz besonders entsprechen, ja mir geradezu die Gelegenheit bieten mußte, mein künstlerisches Bekenntnis abzulegen.

Wie zu Anfang bemerkt, sollten die obigen Ausführungen dartun, wie und warum ich Musiker geworden bin; ich hätte Künstler sagen sollen, denn sie erweisen nichts weniger, als eine ausgesprochene Prädestination für Musik. Ich habe mich deshalb auch schon gefragt, ob ich berechtigt bin, Musikunterricht zu erteilen. Ich erkläre: Ja! Denn wenn ich auch nicht imstande bin gleich vielen meiner Notenpapier konsumierenden Kollegen, für das Komponieren regelmäßige Geschäftsstunden einzuhalten und heute einen Sonatensatz, morgen so und so viele Lieder, übermorgen ein halbes Dutzend Variationen fertig zu bringen, sondern zunächst ein inneres

Erlebnis gehabt, seine künstlerische Gestalt-Annahme und nach deren Ausreifen erst noch die musikalische Inspiration abgewartet haben muß, so gelingt mir, aus alledem ein Kunstwerk zu schaffen auch nur deshalb, weil ich das musikalische Handwerk ganz ebenso beherrsche, wie sie, die Zünftigen.

Mögen sich das meine jungen Freunde für ihr eigenes Arbeiten gesagt sein lassen und sich Goethes Ausspruch zu Herzen nehmen: „Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben, vom Pfuschen nie.“ — Und noch ein anderes bestimmte mich zur Bejahung obiger Frage. In einer Zeit, wo sich Faulheit und Unvermögen Neues zu begreifen die Maske der Klassizität aufsetzen, wo die Konzertsäle vom Modergeruch des Konservativismus erfüllt sind, ist der moralische Einfluß auf die künstlerische Gesinnung der jungen Generation von großer Bedeutung. Ihr, der Jugend, fällt es anheim, auf festgefügten Fundamenten den Bau unserer geistigen und künstlerischen Wohnstätte weiterzuführen.

Seien wir ihr hierbei Ratgeber, indem wir sie bewahren vor der Unheil bringenden Vermessenheit einer Ilsebill, an kühnem Ringen und Streben aber freudigen Anteil nehmen stets eingedenk des Spruches: Ὁ βίος ἐν τῇ κινήσει ἐστι.

München, Mai 1918. F. Klose.

Ilsebill.

Von Paul Marsop.

„All' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.“

I.

Vor fünfzehn Jahren. Der Allgemeine Deutsche Musikverein war eingeladen worden, seine Frühjahrsversammlung in Basel abzuhalten. Ich schrieb an Felix Mottl: „Weitaus die meisten angemeldeten Tonkünstler werden über Karlsruhe nach der Schweiz reisen. Die Tagung braucht einen kräftigen dramatischen Einschlag. Es ist nicht Deine Art, mit gesinnungstrotzenden Festreden zu blenden: Du bist der Mann der Tat. Zur Tat will der Tell gerufen sein. Was wirst Du uns schenken?“ „Ich bin daran, ein wundervolles Werk aus der Taufe zu heben: eine dramatische Symphonie eines Wagnerianers, dem unerlaubt viel einfällt. Kommt und hört!“

An einem sonnendurchfluteten Juniabende ging die erste Aufführung von Friedrich Kloses „Ilsebill“ von statten. Eine halbe Woche später folgte die für die um das Fortschrittsbanner gescharten Musiker veranstaltete. Selten hat ein Parterre von Komponisten einem Fachgenossen so herzlich zugejubelt als es damals geschah; man huldigte einer Begabung, die sich mit solcher Ehrlichkeit und Bestimmtheit des künstlerischen Wollens, mit solchem Reichtum individuellen Gestaltungsvermögens aussprach, daß nicht einmal der Kollegenneid wider sie aufzüngelte. Was war das aber auch für eine Wiedergabe! Der dekorative Rahmen erschien freilich derb gezimmert: die veraltete, in engem Raume schwerfällig fortknarrende Bühnenmaschinerie und die bescheidenen der Karlsruher Intendanz zur Verfügung stehenden Mittel gestatteten nur notdürftige szenische Lösungen. Doch die Kulissen verschwanden hinter der Regie. Und diese führte Mottl vom Kapellmeisterpulte aus. Also nach Wagners Willen. Der auf dem Theaterzettel verzeichnete Spielleiter glaubte zu schieben und wurde geschoben. Nie lernte ich — von Bayreuther Proben abgesehen — so viel für die Inszenierung des gesungenen Dramas als während der Vorbereitungen zur Darstellung von Kloses Werk. Wie es von Tag zu Tag auf den Brettern freier ein- und ausatmete, Körperlichkeit, Farbigkeit, Glaubwürdigkeit gewann, das bedeutete Mitwirkenden und Zuschauenden einen Gewinn fürs Leben. Der Meisterdirigent hielt seinen Getreuen keine wohlgesetzten ästhetischen Vorträge (— ich kenne Opernleiter, die ihre Sänger und ihr Orchester zu Tode reden —); er feilte nicht an jeder Einzelheit in eigensinniger Nervosität eine Ewigkeit herum. Er machte vor. Mit ein paar groben, aber erschütternden Tönen, mit einigen keineswegs eleganten, doch stets den Kern der Sache treffenden Gesten. Wie unabsichtlich warf er scherzhafte, die Situation blitzartig aufhellende Bemerkungen hin, schüttelte unaufhörlich das Ganze rasch und leicht vorwärts treibende Einfälle aus dem Aermel. Mit einem Worte: er hatte die nie versagende Improvisationsgabe des geborenen großen Mimen, sie einend mit der Fähigkeit, allem, das unter seinem Taktstock hervorwuchs, wundervoll klar ausgeprägte rhythmisch-plastische Form zu verleihen. So durchleuchtete er Vorgänge und Dialog in restlosem Herausheben von dramatischem Spiel und Gegenspiel derart, daß nichts undeutlich blieb. Aus der eindringlichen, nicht den kleinsten Akzent verfehlenden, doch stets gesangmäßig wohlklingenden Deklamation der tragenden und der Nebenrollen entwickelte er die Zeitmaße und Abstufungen des Orchestervortrages. Dieses Können erhob ihn turmhoch über die altfränkischen wie über die modernen Konzertdirigenten im Theater. Seine Zuhörerschaft wußte vom ersten bis zum letzten Takte, was der Tondichter beabsichtigte. Viel Gutes, Schönes in nachwagnerischen Partituren Aufgeblühtes ist unter den Tisch gefallen, weil denen, die es geschrieben hatten, kein Mottl zur Seite stand. Umgekehrt fand die „Ilsebill“ bei ihrem Hervortreten nicht zum wenigsten deshalb eine verständnisvolle Aufnahme, weil jede Note, jede Bewegung der Solisten, der Chöre „saß“, weil in der Gesamtentfaltung der musikalisch-dramatischen Kräfte nichts Notwendiges mangelte und nichts Ueberflüssiges verwirrte.

Hieraus erklärt es sich aber auch, daß die in ihrer Eigenart köstliche Schöpfung an anderen Orten — mit Ausnahme Münchens, als Mottl an die Isar übergesiedelt war — auf mancherlei Mißverständnisse stieß, daß später ihrer Bühnenlaufbahn hinderliche Vorurteile aufkamen. Sie wurden noch dadurch genährt, daß Klose bei der Ausarbeitung seines Werkes der Klangausgleich vorschwebte, wie er sich zwischen Singstimmen und wuchtendem Instrumentalkörper im Bayreuther Festspielbau bis zu einem hohen Grade ermöglichen läßt. Somit mußte in den Opernhäusern das Ilsebill-Orchester eh und je die Sänger übertönen. Der Kunst, die unverdeckten instrumentalen Gewalten auch bei stärkster Bläserbesetzung schwellen und glühen zu lassen, ohne daß sie die Bühne überwuchern, sind unter den Lebenden nur Richard Strauß und Hans Pfitzner mächtig. Auch sie allein in Ausnahmestunden und wenn es ihre eigenen Schöpfungen gilt.

II.

Im schlicht erzählten Grimmschen Märchen „Von dem Fischer un syner Fru“ spürten Klose und sein getreuer Helfer Hugo Hoffmann ein Problem mit tragischer Grundfarbe auf: das einer dem Dämon unbezähmbaren Ehrgeizes verfallenen, rastlos das Dasein durchstürmenden, vom kaum erreichten Ziel des Wunsches zum nächsten fliegenden Frauennatur. Die szenische Einkleidung dieses Problems wurde erzielt durch sinnvolle Verwertung eines altbewährten Kunstmittels: des zusammendrängenden, in wenigen eindrucksvollen Bildern ganze Entwicklungsspannen verdichtenden Bühnentraumes. Ilsebill erlebt träumend ein volles reiches Menschengeschick.

Die Aufgabe, einer Traum-Handlung auf den Brettern Gestalt und Farbe zu geben, dabei das Dekorative zu vereinfachen, ohne in dürftig kahlem Schema zu erstarren, setzt erfindungsfrische Szeniker voraus. Indessen geht es zumeist noch so her, daß der ideenarme Spielleiter hinter tatsächlichen oder angeblichen Eigenmächtigkeiten des Maschinenmeisters Deckung sucht und dieser wiederum über die Unfähigkeit des Malers, seinen Absichten gerecht zu werden, beweglich stöhnt. Schon die Schauspielregisseure, die öfters mehr Fachwissen und Gewandtheit, wenn auch nicht mehr Phantasie besitzen als ihre Kollegen von der musikalischen Fakultät, geraten ersichtlich in Verlegenheit, wenn sie sich mit Calderons „Das Leben ein Traum“ oder gar mit Grillparzers „Der Traum, ein Leben“ abzufinden haben. Ganz stolz sind sie auf eine Florgardine, einen Gazeschleier, hinter dem etwas wie ein

Schattentanz vor sich geht. Vollends tasten Opernspielleiter, die Traumvorgänge wiederzuspiegeln haben, im Dunkeln herum, — sofern sie eben nicht ein, ach so seltenes nachschaffendes Genie wie Mottl an die Hand nimmt. Das beweist, daß sie, im besten Falle, halbmusikalisch sind. Hätte ich einen angehenden Opernregisseur auf seine Befähigung zu prüfen, so würde ich ihn fragen: Wie denken Sie sich die Traumerzählungen Eriks („Holländer"), Elsas („Lohengrin"), des Verdischen Jago (ein geistvoll erlogener Traum!) ins Szenische übersetzt?

Wer als Temperamentsmensch, als unerlöster Künstler viel und lebendig träumt, kann darüber aussagen, daß die verschiedenen Phasen eines Traumes mit fließenden, verschwimmenden Uebergängen ineinander gleiten, doch die Gestalten des einzelnen Bildes häufig klar, jeweils mit erschreckender Deutlichkeit der Körperumrisse und der Gesichtszüge aus fahlem Dämmer hervortreten. Der wirklich Musikalische merkt vor einem in Frage kommenden Bühnenwerk oder einer einschlägigen, von einem Meister der Tonkunst ausgeführten einzelnen Szene eines Stückes, wie sehr letzterer vor dem auf das gesprochene Wort angewiesenen Dichter, und sei er selbst ein Sprachmelodiker wie Grillparzer, im Vorteil ist. Der Musiker vermag mit *seinen* Mitteln, vornehmlich durch Ausnutzung der unerschöpflichen Mischfarben moderner Harmonik und Instrumentierung, sowohl das Chaotisch-Wogende des Traumentstehens und der Traumverschiebungen als auch das Beglückend-Nahe oder das Alphaft-Bedrückende einer mit fast greifbarer Deutlichkeit vor uns hintretenden, beseligenden oder sich drohend aufrichtenden Traumerscheinung darzustellen — man gehe daraufhin den Dialog zwischen dem schlummernden Hagen und Alberich in der „Götterdämmerung" achtsam durch. Demgemäß ist zu fragen, ob der Spielleiter dem Tondichter ins Herz sehen könne und ob er dazu fähig sei, die wechselnden Licht- und Schattenwirkungen der sich aufrollenden Partitur mit ergänzend-erfinderischer szenischer Technik getreulich zu begleiten.

Als Hauptdekoration der „Ilsebill" haben wir die romantische, waldumkränzte Seelandschaft des deutschen Märchens vor uns. Die rechte Seite der Bühne — rechts vom Zuschauer — bleibt unverändert; die linke muß ein mächtiger, hohler, dem Fischer und seiner Frau eine dürftige Wohnstätte gewährender Eichbaum beherrschen. An seine Stelle sollen im Verlauf der Handlung treten: ein stattliches Bauernhaus, eine glänzende Ritterburg, eine majestätische Kathedrale. Nach der gewitterdurchtosten, den jähen Absturz der Heldin von der tragischen Fallhöhe bringenden Katastrophe breitet wieder die die Szene zu traulicher Enge einschränkende Eiche ihr fülliges Gezweig aus. Eine vorwiegend realistische Ausgestaltung des Schauplatzes, mit der man sich bisher in einer Reihe von Theatern wohl oder übel zufrieden gab, ist der Tod des Märchens. Nur sinnvolle Andeutung frommt. Ich denke mir die Einrichtung folgendermaßen. Ein sich hoch aufwölbender Rundhorizont grenzt das Sehfeld ab. Zwischen zwei stark ansteigenden Hügelgruppen zieht sich der See gegen den Vordergrund mit einer gewundenen Bucht hin. Ueber sie, vom Vorsprung des einen Bergaufbaus zum gegenüber liegenden, führt ein leicht gerundeter Steg. Mit ihm gewinnt man die Möglichkeit, in entscheidenden Augenblicken die just ausschlaggebende dramatische Gestalt die Bühne von der Mitte aus beherrschen zu lassen: die des Kreuzpredigers am Hauptwendepunkt der Handlung, die von Blitzen umzuckte der Heldin, unmittelbar bevor sie, auf dem Gipfel des Machtwahns angelangt, im wildesten Toben der entfesselten Elemente zusammenbricht. Auf einer unteren Terrasse des Geländes zur Linken steht der praktikable Eichbaum. Bei den Verwandlungen zeigen sich nacheinander das Bauernhaus, die Burg, die Kirche als ziemlich umfangreiche, von einer Laterne auf den Horizont geworfene Lichtbilder, so daß sie ungefähr an die Stelle des Baumes zu treten scheinen. Der in den Talkessel tief eingesenkte, durchweg von Felsblöcken und Gebüsch umsäumte See wird, mit entsprechenden Beleuchtungsvorkehrungen, beinahe in seiner gesamten Ausdehnung als unbestimmte, rätselvolle „bläuliche Tiefe" behandelt; nur im Hintergrunde gewahrt man, unterhalb des Steges gesehen, ein Eckchen (gemalten) Wassers. Der Wels, der zauberkräftige Riesenfisch, ist höchstens mit halbem Leibe zwischen Schilf und Binsen sichtbar zu machen, — besser noch, man bekommt nur seinen grotesken Kopf zu sehen, und zwar mit jedem neuen Auftauchen des Untiers in verändertem, gesteigert phantastischem Licht, so daß die Gefahr der sich abschwächenden Wirkung beim wiederholten Eintreten des Wunders vermieden wird.

III.

Das Mindere des Wunders ist, daß der Fisch nach Menschenart zu sprechen beginnt. Es begibt sich ein Größeres: aus dem vorweltlichen Geschöpf redet der See selbst. Redet die allgewaltige Natur, die mit dem Menschen nur zu spielen scheint, während sie, seinen Sinnen schmeichelnd, sein Sehnen stachelnd, ihn schuldig werden läßt und zusammenrüttelt, bis er sich seiner Ohnmacht bewußt ist, demütig entsagt, sich in sein Erdenlos schickt.

Seltener als an den Maler, den Dichter stellt man an den Musiker die Frage: wie stehst Du zur Natur? Ob man die meistgenannten Werke der Wagner-Nachfolge etwas höher oder geringer einschätze, eines wird ihnen auch ein sonderlich gestrenger Kunstbeurteiler zuzugestehen haben: wir verdanken ihnen eine ansehnliche Reihe fein gesehener, zum Teil auch innig erfühlter Naturbilder. Tannhäuser vor dem maienfrischen Thüringer Tal, Siegfried unter der Linde, der wie ein keck zausender Vorfrühlingswind das Gralsgebiet aufstörende, später im Durchleben des Karfreitagszaubers die Einheit von Gott und Natur erkennende Parsifal, Walther Stolzing, der, den Stimmen der Vogelweide lauschend, zum Künstler wird — sie alle, deren Ahnen sich auf den tannenumhegten Wiesen Webers und Marschners tummelten, haben den Humperdinck und Pfitzner ein schwärmerisch romantisches Naturempfinden vererbt. Der erste Aufzug der „Rose vom Liebesgarten" ist tönender Wald, mit tausend Elfen-Heimlichkeiten, mit Durchblicken auf unendliche Fernen. Die fünfzig Anfangstakte der „Salome" zeigen ein geniales Erfassen und Festbannen des Zaubers schwüler Orientnächte, wie es außer Richard Strauß nur noch Verdi zu Beginn des dritten Aktes der „Aida" glückte; diese Landschaft macht die Tochter der Herodias glaubhaft. Vollends pocht in der „Ilsebill" das Herz der Natur. Dem einsamen Bergsee enttauchen Musik und Märchengeschehen; in ihn versinken sie bei duftig zarter Mondhelle. Aus wolkenverschattetem Dämmerungsweben locken und klagen Elementargeister. Am lichten Morgen setzen die Linien der Handlung zart und rein an. Um Mittag, der über die üppige Entfaltung ritterlicher Pracht seinen Glanz ausgießt, wird die Scheitelhöhe des Stückes gewonnen, vollzieht sich der Umschwung. Eine grandios gesteigerte Sturmdramatik bringt das versengend lodernde Aufflammen der Hybris und den Sturz der Vermessenheit in schreckenerfüllte Abgründe. Bis dann der in mälig verblassenden Farben gehaltene Epilog den Ring der Stunden schließt und die noch im Nacherschauern zusammengesunkener Leidenschaft zitternde Seele zum versöhnenden Mitternachtfrieden eingeht.

Ist die Natur dramatisch?

Vielleicht eher im Sinne der griechischen Tragödie als in dem der unserigen, eher im Sinne der Moira, des die Entschlußfähigkeit aller Kreatur einschränkenden, über Göttern und Menschen thronenden Schicksals, das, wie der graezisierende Schiller es ausdrückt, den Menschen erhebt, wenn es ihn zermalmt. Für uns gehört es zum Wesen des tragischen Helden, daß er büße, was er mit vollfreiem Willen sündigte. Doch auch dieser dem Fatum nicht untertane Wille scheint im Urgrund dunkler Naturgewalten zu wurzeln, sich aus ihm mit Zagen und Zweifel emporzuringen. Dem unter der Bewußtseinsschwelle schlummernden Ehrgeiz Macbeths geben die flatternden, heulenden Ausgeburten der in brauenden Nebeln verschwimmenden Moorheide Gedanken und Worte; den Max des „Freischütz" überrieselt das Grauen vor „finsteren Mächten", die ihn umgarnen; Medeas, Ortruds, Isoldens geheime Künste

entstammen heidnischen, rätselbergende Urkräfte verkörpernden Mythen. Solch übernatürlich Dünkendes, in dem doch nur die Natur ihren bevorzugten Kindern den Blick weitet, wird auf der Bühne glaubhaft durch die beschwörende Magie der Musik. Shakespeare läßt alle seine Geister, so auch die Hexen des düsteren Schotten, gleichsam aus Musik-Dämpfen hervortreten; die Jungfrau von Orleans „verführen Töne“; eine musikgeborene Vision kündet Egmont die Befreiung der Niederlande; Wallenstein berückt die ihn umwogende Musik der Sphären.

In der Seele des Einzelnen, das Geschick der von Klippe zu Klippe fallenden Menschheit Symbolisierenden hebt die Allseele, die Natur zu klingen an, „weckt der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen“, beginnt sich symphonisch auszuwirken. Schwingende, wallende Träume ballen sich zu kämpfenden, leidenden, sich befreienden Gestalten zusammen. Das Symphonische gebiert das Dramatische. Aus rhythmisch bewegtem Untergrund reckt sich der Geist der Tragödie auf.

Das ist die tiefere Bedeutung der „Ilsebill“ und der für das Werk von seinem Schöpfer gewählten Bezeichnung: dramatische Symphonie.

IV.

Wie bekannt, hat das Wort Symphonie im Wandel der Zeiten mehr als einmal seine Bedeutung gewechselt. Seit den durch Wagner, Liszt und Berlioz hervorgerufenen Umwälzungen pflegt man einer ernsten, weiter ausgreifenden Komposition von schön gerundetem Gesamtbau, kräftiger und reicher Gliederung der Hauptteile, mannigfacher Verwendung von selbständig vorschreitenden und Füllstimmen symphonische Haltung, symphonischen Charakter nachzurühmen, gleichviel ob sie für die Bühne oder den Konzertsaal geschrieben ist. Das Beethovenische in Wagner, das dem Dramatischen Angenäherte, ja nicht selten Theatralische in der symphonischen Dichtung brachten das mit sich. Fraglos dürfen wir die Partitur der „Ilsebill“ ein Meisterstück symphonischer Arbeit nennen. Vor ihr hat Pfitzners „Rose“ die Fülle sprudelnder Erfindung im Lyrischen, Straußens „Elektra“ die haarscharf treffsichere Zeichnung der Hauptrollen voraus. Rücksichtlich der Geschlossenheit seiner Architektur behauptet hingegen Kloses Werk, als Ganzes genommen, einen Vorzugsplatz und steht darin, vornehmlich in seiner zweiten, durch Episoden unbeschwerten Hälfte, dem „Rheingold“ nicht allzuweit nach. Breite Abschnitte sind hier ein Triumph künstlerischer Logik.

Wagner-Nachfolge! Verstehen wir uns recht: nachfolgen deckt sich doch nicht mit nachahmen, geschweige denn mit nachklittern. Der Wagner-Stil gedieh erst mit der Inangriffnahme des „Ringes“ zur vollkommen ausgereiften neuen Form. Und auch diese Form gibt sich nicht starr, sondern elastisch: die „Meistersinger“ weichen in der Stilisierung vom „Tristan“ ab, der „Parsifal“ von der „Tetralogie“. Sogar in der Linie von der „Walküre“ zur „Götterdämmerung“ liegen leise Stilisierungs-Verschiebungen. Man kann also selbst einem vorwiegend unselbständigen wagnerisierenden Komponisten gegenüber füglich nicht von einer Wagner-Nachahmung, sondern, je nachdem, von einer Siegfried-, einer Meistersinger-Nachahmung sprechen oder ihm, gegebenenfalls, aufkreiden, daß er „Siegfried“ und „Meistersinger“ miteinander in einem Topf verrühre. Damit erledigt sich das Bejahen oder Bestreiten einer „Wagner-Schule“; auch für oder gegen das Vorhandensein einer Mozart-Schule sich ins Zeug zu legen, heißt um Mozart nicht Bescheid wissen. Das Wesentliche des neuen, des klassischen Wagner-Stils ist die in der Entwicklungslinie des Dramas zielfest durchgeführte thematische Kompositionsweise, nur denkbar, wenn Musiker und Dichter eine Person sind oder ausnahmsweise sozusagen in einen einheitlich empfindenden Künstler zusammenschmelzen. Die Besonderheit der Anwendung besagten Stiles ist bedingt durch die Besonderheit der dem Musikdramatiker zum Eigenerlebnis gewordenen Tragödien- oder Komödien-Handlung. Jede Oper Glucks, Mozarts, Bellinis (eines der feinsten Formkünstler der Szene!) bietet eine Aneinanderreihung wunderwürdiger Duodezdramen; auch das zweite Figaro-Finale ist eine Folge unsagbar delikat einander eingepaßter kleinerer in sich geschlossener Tonsätze. Erst Wagners spätere Werke offenbaren zum ersten Male die große, einheitliche, in monumental auf- und abschwellender Plastik hingelagerte Form. Solche Form vermag sich harmonisch auszuwirken, sofern eine gefühlsgesättigte Handlung in *einer* Richtung fortströmt. Sofern es dem mit dem Dichter identischen oder identisch gewordenen Tonsetzer beschieden ist, rhythmisch fest umrissene, einprägsame, von ungefähr im Beethovenischen Verstande verwandlungsfähige, gut umschmiedbare Leit-Themen hinzustellen und mit ihnen in beliebiger Ausnutzung strenger und freier kompositorischer Sondertechniken einen kraftvoll gegipfelten Partiturbau aufzurichten. Hierbei darf nirgends der Musiker vom Dramatiker wegschwärmen, muß dem an das körnige Gestein des wahrhaften Dramas Pochenden der frische Quell musikalischer Eingebung entgegenspringen.

Die „Ilsebill“ erhärtet, daß der Wagner-Stil, wie er ja in den Versuchen der Frühromantiker und der großen Oper vorbereitet, durch die Berührung mit der Symphonie entbunden, nicht vom Himmel fiel, so auch des weiteren Ausbaus gar wohl fähig ist. Freilich vollzieht sich solcher Ausbau nicht in der Schulstube, nicht nach irgendwie zu abstrahierenden Regeln. Allein in der individuellen Begabung erweist sich der Genius fortzeugend. Nur diese Begabung kann überkommene, übernommene Formelemente derart um- und weiterbilden, daß eine neue festgegründete und in ihren Schichtungen wohlabgewogene Architektur entsteht. Kloses szenisch-symphonisch entwickeltes Märchen gedieh, trotz einiger überbetonter Gliederungen, unnötiger Parallelpfeiler und lose aufgehefteter Schnörkelschnecken zu einer als Architekturschöpfung erstaunlichen Leistung. Ihre Inhaltswerte: der Ausdruck des Verhältnisses eines musikerfüllten Poeten zur Natur — zur Natur, durch das Temperament eines produktiven Wagnerianers doch mit schier Brucknerischer Naivetät gesehen.

Es ging einer in die Traum- und Zaubersphäre ein. Da sang die Natur für ihn, indem sie die Szene tönen ließ. Die Natur wiederholt sich nicht. So gewahrte sich Klose nicht ohne Verwunderung alsbald wieder außerhalb des Theaters, zu dem er wie nachtwandelnd den Weg gefunden hatte. Gleichwohl bleibt die „Ilsebill“ der Kern seines Schaffens. Für den, der mit der Seele hört, streben alle vor und nach ihr vollendeten Tondichtungen des Meisters zu ihr hin, strahlen von ihr aus. Die Welt als Vorstellung verklärten Naturwillens. Der Traum, ein Komponistenleben.

Kloses kirchliche Kompositionen.

Von *Joseph Scheel*, Domkapellmeister (St. Gallen).

Wenn von Kirchenmusik die Rede ist, steigt manchem vom „weltlichen Fach“ ein brenzliger Geruch von Dilettantismus in die Nase. Wohl hie und da, sogar des öftern mit Recht. Doch damit ist die Sache nicht abgetan. Bei allem Unzulänglichen darf eben nicht übersehen werden, in welch großem Umfang einem praktischen Bedürfnis entgegengekommen werden muß und wie trotz alledem in wenig Kunstgebieten so viel Idealismus *betätigt* wird, wie gerade in der Kirchenmusik. Aber auch auf kompositorischem Gebiet ist das achselzuckende Urteil zumeist das Zeichen schlechten Orientiertseins. Die Tatsache bleibt jedenfalls als solche bestehen und hat auch fernerhin ihre Gültigkeit, daß die Texte der katholischen Liturgie unsere größten Meister nicht bloß beschäftigt, sondern sie zu den glutvollsten Schöpfungen begeistert haben. Noch weiter erlaube ich mir einen Schritt und trete ein in die Wunderwelt eines Bach und eines Beethoven. Wohl betonen ihre berufsmäßigen Führer das Grundelementare, das Fundamentale ihrer Kunst. Doch bleiben wir dabei nicht stehen! Nicht durch Herumschnoppern

im kontrapunktischen Gefüge offenbart sich uns das Seelische, das Erlebte dieser Kunst. Wir wollen einen guten Abstand einhalten und uns die Werke unter dem Bilde einer gewaltigen Stadt vor Augen erstehen lassen. Und was ist bei beiden heroischen Baumeistern das Auffallende? In dem Kampf um das Ideal gelangen sie zum gleichen Endziel. Wohl bewundern wir einen verschwenderischen Reichtum kleinerer und größerer Bauten. Unser Blick wird gebannt durch kühne Wunderpaläste, errichtet auf erhöhtem Punkte, wohltuend umrahmt durch liebliches Grün. Und doch zieht es unser Staunen hinauf auf den alles überragenden Berg, der gekrönt ist durch die majestätische Pracht eines Riesendomes (h moll-Messe — Missa solemnis). So ist aus dem ständigen Meßtext der katholischen Liturgie selbst dem protestantischen Bach ein Quell gesprudelt, der seinen Genius mit reinster und lauterster Inspiration befruchtete. Und mit welcher Hingabe, mit welch verzehrendem Feuer haben sie beide die Geheimnisse der erhabenen Worte erlebt! In jeder Sichtbarmachung ihrer Empfindungen fühlt man den Titanenkampf um das heilige Ideal. Das sei für alle jene eine ernste Mahnung, die sich eine ähnliche Aufgabe stellen. Unter den „Neueren" kenne ich allerdings nur e i n e n, der mit heißem Herzblut Messen schrieb: Anton Bruckner. Ich hatte das Glück, an Ostern mit meinem Domchor seine f moll zum dritten Male während eines Pontifikalamtes aufführen zu können, nachdem die Achtstimmige in e moll vorangegangen war. Ich muß es sagen, es war mir jedesmal ein Erlebnis und dem Chor, nach dem Urteil vieler, eine im Leben nie zu vergessende Weihe. So muß es sein, und diese Ansprüche müssen gestellt werden an alle, die bei Vertonung des Meßtextes guten Willens sind.

Auch Klose hat in seinem Hauptwerk der Kirchenkompositionen zum Meßtext gegriffen. Es ist sein Op. 9: Messe in d moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Sie ist „dem Andenken des großen Meisters Franz Liszt" gewidmet. Als Entstehungszeit steht vor den einzelnen Teilen, mit Ausnahme des Vorspieles (1894), die Jahreszahl 1889. So ist die Schöpfung also das Werk eines Fünfundzwanzigjährigen. Das soll nicht übersehen werden, um zu einem richtigen Verständnis dieser Komposition zu gelangen. Allerdings hat sich hier auch schon eine Eigenschaft in merkwürdiger Deutlichkeit ausgeprägt, die den späteren Meister im Vergleich mit andern so sehr auszeichnet: das große Können und die Ehrlichkeit des Schaffens in jedem Nerv. Darum war mir allerdings die Widmung an Liszt etwas eigentümlich. Aber ehrlich zugestanden: wohl jeder war einmal für kurz oder lang im Banne dieser faszinierenden Persönlichkeit. Doch muß ich mich fragen: waren Klose vor 30 Jahren die Messen Liszts etwas Vorbildliches? gar etwas Ideales? In obengenanntem Werk kann ich jedoch nichts Nachgeahmtes davon finden, und das zu seinem Vorteil; denn Liszts meditierende Art, sein ganzes visionäres inneres Schauen ist nur ganz sensiblen Naturen eigen; auch sein Pathos, ganz aufs Aeußerliche gestellt, gemahnt mich stets an den Theaterschritt, wirkungsvoll drapiert durch eine kühn umgelegte Toga. Das hat Klose nicht nötig.

Leider ist es mir nicht möglich, mit Zuhilfenahme von Notenbeispielen die Messe inhaltlich nach der technischen Seite hin zu erläutern. Ohne Themenangabe aber finde ich dieses zwecklos, da das leere Wort, und sei es ein technischer Ausdruck, ein zu bescheidener Notbehelf ist. So möge uns deshalb die Phantasie von der Schwerfälligkeit des Begriffes freimachen. Das innere Erleben ist ja alles. Und was das technische Rüstzeug anbelangt, so darf man bei Klose beruhigt sein — schulmeisterlichen Maßstab verträgt seine hohe Auffassung von der Kunst nicht.

Ostersonntag! Das Fest des auferstandenen Herrn — das Fest der neuerwachten Natur. In seliger, einsamer Frühe haben wir den Morgengruß mit der Sonne getauscht. Haben nach taufrischen Frühlingskindern geschaut, und unser winterliches Herz hat sich wieder geweitet und froher Hoffnung Tür und Tor geöffnet. Starke Glaubensstimmung hat unsere frierende Seele aufs neue erwärmt. Wir wandern zurück zur Stadt, überschreiten den mit festlich gekleideten Menschen angefüllten Domplatz. Die ehernen Glocken beginnen ihren Ostergruß (Vidi aquam Op. 10 für Chor, Orchester und Orgel). Durch die geöffneten Portale treten wir ein ins Gotteshaus. Feierliche Posaunenklänge mischen sich mit den rufenden Glocken. Zu pompöser Fülle schwillt der Ton an, doch bald wieder erlöschend im schwebenden Nachklang der Gewölbe. Fast unmerklich ergreifen die Streicher die Melodie, in leisem Wechsel mit der Posaunengruppe die Ankunft des Celebranten begleitend. Es beginnt die dem Hochamt vorausgehende Austeilung des geweihten Wassers. „Vidi aquam egredientem de templo, a latere dextro, Alleluja — Ich sah Wasser hervorsprudeln vom Tempel, von der rechten Seite." In scharfgeprägtem Thema beginnt der Tenor den fugiert behandelten Teil. Keine musikalische Form hätte sich zur Illustration dieses Textes besser geeignet. Immer reicher wird das Hervorsprudeln, das auch im selbständig geführten Orchester sehr schön gezeichnet ist, bis die Freude in einem breit und voll gehaltenen Halleluja Genüge findet. Ruhige Harmonien leiten zum Psalm „Confitemini" über, dem sich nach reicher und ziemlich großangelegter Steigerung ein mächtiges Gloria patri anschließt. Doch nicht in diesem Glanz wird geschlossen. Alles sinkt zurück ins Pianissimo, und wieder, zuerst leise beginnend, verkünden die Soprane das Hervorquellen des Tempelwassers. In straffer Imitation schließen sich die andern Stimmen an, um dann mit dem nochmaligen Jubel des Halleluja, in das sogar die Glocken wieder einstimmen, abzuschließen.

Unmittelbar darauf folgt das Hochamt. Schon beginnt das volle Werk der Orgel mit seinem schwer gehaltenen Vorspiel in d moll. Es scheint, als sei jede Osterstimmung verschwunden. Die ernsten Worte des Kyrie, des „Herr erbarme dich", legen sich auf das Gemüt. In Halbtonschritten sinkt das Thema abwärts, fast widerwillig, doch mit unerbittlichem Zwang. Nochmals reißt es sich nach oben, doch nur, um mit noch größerem Sturz seinem Schicksal zu verfallen. Eine wuchtige Bestätigung des Orchesters, ein kurzes Nachlassen des Tones, und leise, fast ängstlich beginnt der Chor in homophonem Zusammenhalten sein flehentliches Kyrie. In gesteigerter Wiederholung steigt es an bis zum Forte, aber gleich wieder langsam verlöschend. Vertrauender, fast lieblich, klingt die zweite Bitte Christe eleison. Und doch wächst auch diese zu einer Kraft sich aus, die die des ersten Kyrie noch übertrifft. Wie erschöpft verklingt aber auch sie. Doch der Solotenor weckt aufs neue Zuversicht, und abermals beginnt der Chor. Mit gleicher Innerlichkeit wie zu Anfang entfaltet sich die Steigerung. Doch die Not wächst immer mehr und mit ihr der Ruf nach Erbarmen, endigend in himmelbestürmender Wucht.

Festliche Jubelstimmung verbreitet die Intonation des Gloria, die eigentlich vom Celebrans gesungen werden soll, ohne vom Chor wiederholt zu werden. Sehr charakteristisch hebt sich von diesem massigen Auftakt der kurze polyphon gehaltene Pianosatz (Soloquartett) ab, der uns den Frieden auf Erden verheißt. Ungewohntes bietet das Folgende. Die meisten Komponisten können sich nicht genug tun mit Laudamus te — glorificamus te. Größte Fülle und glühendste Pracht suchen sich zu überbieten, um dann desto wirkungsvoller beim Adoramus sich in den Staub zu werfen. Anders hier. Die ruhige Friedensstimmung wird beibehalten und nur allmählich folgt eine Steigerung, die aber nicht der Herrlichkeit Gottes gilt, sondern der Fülle unseres Dankes (Gratias agimus). Dann wieder eine Abweichung von der Schilderung der Allmächtigkeit des Vaters. Nach kurzem, nur als Ausklang gedachtem Zwischenspiele sind die scharfgeprägten Worte aufsteigend den Solostimmen übertragen. Allerdings wurde das Domine fili, das zu einem neuen Gedanken gehört, musikalischem Zwang unterworfen und an die vorausgegangenen Anrufungen angegliedert. Auch das folgende, so schön die musikalischen Gedanken sind, leidet etwas unter der Verschachtelung. Zudem ist das zweite Qui tollis ausgelassen und das suscipe sofort an das miserere angeschlossen. Wirkungsvoll ist die einsame Solotenorstimme bei qui sedes, der der Chor mit ruhigem miserere antwortet und in Vereinigung mit dem Quartett durch ein kräftiges Quoniam abschließt. In ein-

maliger Durchführung wird das Cum sancto spiritu geboten; dann Zurückgreifen des Textes auf Laudamus te und quoniam, mit neuen Themen und neuer Steigerung; nochmalige Imitation des cum sancto durch die Solisten, rasch in Engführung vom Chor übernommen und zum Schluß, eingeleitet durch ein Orchestercrescendo, in doppeltem Zeitmaß zu äußerster Kraft gesteigert, die durch ein kurzes Amen den passenden Schluß findet.

Als Graduale stünde uns, allerdings nicht liturgisch streng genommen, ein Ave Maria für Sopransolo und Orchester (komp. 1894) zur Verfügung. Unter den vielen Kompositionen über diesen Text, die mir schon durch die Finger liefen, ist mir allerdings selten eine begegnet von solch reiner Schönheit, von solch tiefer und edler Erfindung. Schon das zartsynkopierte Einspielen der Bläser, das dann durchs ganze Orchester weiter schwebt, hebt sich trotz seiner Mannigfaltigkeit in leichtbeschwingter Ruhe von der in eindringlichen Melodien geführten Solostimme ab. Sonst ein Vorzug, empfinde ich es hier als schade, daß die Begleitung rein instrumental empfunden ist. Doch bei dem heutigen modernen Bau unserer Orgeln ließe sich gewiß für dieses Instrument etwas Brauchbares ausziehen. Diesen Wunsch habe ich in Verbindung mit dem andern, daß dieses Ave Maria weiteste Verbreitung finden möge und unser Geschmack in dieser Hinsicht etwas mehr geläutert und verfeinert werde.

Mit großer Initiale beginnt das Credo, würdig dem lapidaren: ich glaube. Die Einstimmigkeit symbolisiert zugleich die Einheit. Posaunen und Hörner geben den feierlichen Glanz, während die Bässe samt der Orgel in kernhafter Bejahung einherschreiten. So ist dieser Anfang würdig des Glaubens an den einen Gott, an den allmächtigen Vater. Reicher, in imitatorischer Gestaltung, doch der Wucht entbehrend, folgt als sehr wirkungsvoller Gegensatz: Et in unum Dominum Jesum Christum. Nur bis zu mäßiger Stärke erhebt es sich, gegen den Schluß im Piano ausklingend. Nun folgen die Textworte: Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero. Worte, erfüllt von höchster Bedeutung, umgeben von tiefstem Geheimnis; für Komponisten aber Prüfsteine ihres inneren Schauens. Mehr wie erstaunt war ich, wie es dem damals jungen Tonkünstler gelang, mit scheinbar einfachsten Mitteln Großes zu sagen. Gedämpfte Violinen singen eine schlichte Melodie, in die die Solostimmen abwechselnd und zurückhaltend die Worte stellen. Nichts stört den Zuhörer, damit auch er sich vertiefen kann in das Wunderbare und sich vorbereite auf die Menschwerdung des Gottessohnes. Die gleiche Schlichtheit, aber auch die gleiche Innerlichkeit zeichnet das Et incarnatus est aus. In einfachem C dur als Sextakkord steht es hier für das Quartett. Scharf abgesetzt davon erdröhnt das Fortissimo des et homo factus est. Schwere, satte, durch viele Vorhalte und Durchgänge herb gemachte Klänge schildern die Passion. Gleich wuchtiger Anklage fallen die Imitationseinsätze, dennoch im passus et sepultus est einiges Mitleid fühlend. Aeußerst prägnant aber ebenso überzeugend gestaltet Klose die Auferstehung, insbesondere aber die Himmelfahrt und das Aufrichten des Thrones zur Rechten des Vaters: nur Wucht, Glanz und Glorie. Doch schon bereitet sich die Wiederkunft vor für das jüngste Gericht. Scharfe Trompeten- und Posaunenstöße verkündigen das Unerbittliche des Judicare vivos et mortuos. Starr und doch im Innersten erbebend, sehen wir das furchtbare Bild an unserer Seele vorüberziehen. Tröstend verkünden die Solostimmen das Ewigdauern des himmlischen Reiches. Rasches Creszendo leitet über zum dritten Glaubenssatz: Et in spiritum sanctum, kurz gefaßt, aber groß in der Wirkung. Die weiteren Geheimnisse sind dem Solobaß zugeteilt. Meist in homophonem Chorsatz gehalten ist das Et unam sanctam, sowie das Confiteor unum baptisma, um dann fast unvermittelt in fortissimo unisono das et exspecto in wirklich unerschütterlichem Glauben darzustellen. Doch diesen Ausgang des Credo habe ich noch nie erlebt. Während Bruckner hier nochmals alle Kräfte zusammenfaßt, läßt Klose in bescheiden behandeltem et vitam venturi saeculi. Amen den gewaltigsten Teil des Meßtextes in dreifachem Pianissimo ausklingen.

Als Offertorium hätten wir ein groß angelegtes: O salutaris hostia für Sopran- und Tenor-Solo mit Orchester (komp. 1894). Der Text ist allerdings nicht im Missale enthalten, sondern bildet die fünfte Strophe des Fronleichnam-Hymnus: Verbum supernum prodiens vom hl. Thomas von Aquin. Besonders im 16. Jahrhundert wurde dieselbe viel gesungen und durch die Synode zu Roemondt (1570) gestattet, daß dieses Lied, sowie auch das Ave verum, während der Elevation gesungen werde. Die hiesige Stiftsbibliothek besitzt es in dem Pergamentkodex 543 aus dem Jahre 1564. Die älteste deutsche Uebersetzung findet sich im Mainzer Gesangbuch von 1628 und lautet:

„O lebendiges Himmelsbrodt,
O hilff vnd tröst in aller noth,
Der Feind ist nah, hilff vns o Herr,
all Weg vnd Paß dem Feind versperr!"

In gegenwärtiger Zeit von gar besonderer Bedeutung! Ungewohnt in Ausdehnung hat Klose den Text behandelt. Mir sitzt das kurzstrophige der Dichtung allerdings so in Fleisch und Blut, daß es eines längeren Einfühlens in die Komposition bedarf, um zu einer bewußten Befriedigung zu gelangen. Dazu ist mir hier auch das Schwerblütige etwas fremd, das nicht so sehr die Anbetung des Corpus Domini betont, sondern vielmehr aufgefaßt ist als flehentliche Bitte um Beistand in großer Not. Da ist allerdings eine Tonsprache gefunden von großer Innerlichkeit, scharfem Ausdruck und ungemeiner Plastik. Diese Stimmung: bella premunt hostilia! Und dann wieder das innige Flehen um Hilfe. Mit einem kurzen hoffnungsfrohen Nachspiel wird geschlossen.

Mehr feierlich, denn gewaltig ist im Sanktus das dreimal Heilig. Nicht wie bei Bruckner (Messe in e moll) das riesenhafte Anwachsen des Jubilierens, das den ganzen himmlischen Chor entflammt. Ernst und gemessen hier, wohl bis zum fff gesteigert. Auch die Schilderung der Himmel und Erde erfassenden Herrlichkeit des Herrn, begonnen durch das Soloquartett, vermag nicht recht zu überzeugen. Und das kurze, etwas äußerlich gehaltene Hosanna ist wohl auch nicht imstande, trotz des hohen C, jenes glutvolle Mitbegeistern zu wecken, jenes Ueberströmen des Glanzes, das eben diesem Teile eigen ist.

Ein sehr gehaltvolles Interludium (1894), reich an großen Schönheiten, schließt sich an. Jedenfalls gedacht während der Elevation, doch dafür zu lang.

Das Benediktus wird von den meisten Komponisten behandelt wie das Andante in der Symphonie. Alles ist auf schöne Linie und größten seelischen Ausdruck gestellt. Und doch wäre es ein eigentlicher Lobgesang, ein Jubel, der dem Gebenedeiten entgegenfluten sollte. Jedenfalls ist es in der Hauptsache die Stille während der Elevation und nicht die anbetende Demut, die diese Andanteform geprägt hat. Klose schuf hier einen Satz von würdigster Innerlichkeit. Schon das alleinige Zuteilen dem Solo-Alt ist typisch für die weihevolle Stimmung, die ihm so schön gelang. Leider reißt mich das anschließende Sanktus-Hosanna wegen seiner Billigkeit aus allen Himmeln, statt mich hineinzustellen in die jubelnden Chöre der Seligen.

Ein kurzes Orchestervorspiel leitet das vom Solobaß gesungene Agnus Dei ein. Schöne melodische Linie und tiefe Empfindung sind daran zu rühmen. In dreimal gesteigertem miserere antwortet der Chor, dem der Solotenor ganz unvermittelt das dona nobis pacem anschließt. Im Wechsel von Chor und Quartett bildet es dann den Uebergang zum pastoso hingesetzten Amen. Dieser Teil hat mich, neben dem Sanktus am wenigsten befriedigt. Nicht allein die Unvollständigkeit des Textes samt dem überflüssigen Amen sind es, die dieses Gefühl in mir auslösen. Was ich hier am meisten vermisse, ist die Wiedergabe des eindringlichen Flehens, des gesteigerten, oft wiederholten Bittens und dann, als Kontrast dazu, die wunderbar beruhigenden Worte: dona nobis pacem.

Das dreimalige Agnus ist eben keine äußerliche Wiederholung, sondern stärkste Betonung des inständigen Gebetes.

Wenn ich bei neueren Komponisten Kirchenmusik entdecke, drängt sich mir immer die freudige Hoffnung auf, etwas für den Gottesdienst davon verwenden zu können. Auch bei Klose ging es mir so. Deshalb sei es mir gestattet, seine kirchlichen Kompositionen noch unter dem Gesichtspunkt der liturgischen Forderung zu betrachten. Meßkompositionen von nicht außergewöhnlichem Umfang sind doch sicher dafür bestimmt, beim festtäglichen Gottesdienst Verwendung zu finden. Daß sie hier in der Behandlung des Textes, auch in der Ausdehnung der einzelnen Teile den bestehenden Vorschriften entsprechen müssen, ist manchem, der in der Kunst keine Schranke duldet, unbegreiflich. Um solche noch mehr zu reizen, will ich sogar verraten, daß selbst die gehaltvollste Komposition nicht Aussicht hat, hier aufgeführt zu werden, wenn sie diesem liturgischen Codex nicht entspricht. Das ist für alle Fernerstehenden rigoros und puritanisch. Doch ich will diesen einen ähnlichen Fall in weltlicher Musik erzählen. Bekanntlich existieren für die Opernkomposition keine gedruckten Forderungen, deren Nichterfüllung von vornherein von der Bühne ausschließt. Und doch ist es kein Geheimnis, wie Viele ihr prächtiges Talent und ihr reiches Können an einen Operntext verschwenden, der allen Anforderungen eines solchen widerspricht. Wohl kommt es noch oft genug zu einer Aufführung. Doch die Ablehnung durch das Publikum zeigt ihm, daß auch hier ein Richteramt waltet, sogar oft widerlich beeinflußt von Mode und Geschmack.

Bei aller Würde und Kirchlichkeit der Musik ist folgendes ja nicht zu übersehen: Der Text sei vollständig, werde bei Wiederholungen nicht kunterbunt durcheinander geschüttelt (Messen von Schubert), so daß statt eindringlicher Inhaltsvertiefung ein Wortsalat daraus wird. Auch Umgruppierung der verschiedenen Sätze ist nicht zulässig. Die Intonationen des Gloria und Credo seien, wenn auch noch für den Konzertgebrauch komponiert, so abgetrennt, daß sie vom Chore ausgelassen werden können. Bezüglich des Umfangs der einzelnen Stücke sei erwähnt, was das Motu proprio Pius X. vom 22. Nov. 1903 in Kapitel III, Ziffer 22 und 23 angibt: „Es ist nicht erlaubt, mit Rücksicht auf den Gesang oder das Spiel den Priester am Altare länger warten zu lassen, als es die liturgische Zeremonie mit sich bringt. Laut der kirchlichen Vorschriften muß das Sanktus der Messe vor der Elevation beendigt sein. Im allgemeinen ist der besonders große Mißbrauch zu verurteilen, als ob die Liturgie bei den kirchlichen Funktionen an zweiter Stelle und zwar gleichsam nur als Dienerin der Musik da sei, während doch die Musik einfach ein Teil der Liturgie und deren demütige Magd sein soll." Ueber die Zulassung und die Behandlung der Instrumente seien aus der genannten Verordnung noch angegeben (Nr. 17 und 19): „Nicht erlaubt ist, dem Gesang lange Präludien vorausgehen zu lassen oder ihn durch umfangreiche Zwischenspiele zu unterbrechen. — Verboten ist in der Kirche der Gebrauch des Pianoforte, sowie der lärmenden oder leichtfertigen Instrumente, wie die kleine und die große Trommel, die Becken, Glockenspiele und ähnliches." Nicht nur aus praktischen, sondern auch aus idealen Gründen habe ich den Wunsch, die Königin der Instrumente, die eben in der Kirche ihr eigenstes Heimatrecht hat, nicht auszuschließen, so daß gerade sie beim Festgottesdienst zu schweigen hat, während die eingeladenen Gäste sich oft genug frech und frivol benehmen.

Bei der Messe von Klose sind liturgisch einwandfrei: Kyrie, Sanctus und Benedictus. Bei Gloria und Credo können die Intonationen nicht ausgelassen werden, während das Agnus Dei durch Unvollständigkeit des Textes und Hinzufügen des Amen die gottesdienstliche Aufführung verunmöglicht. Außerdem treffe ich im Gloria Stellen mit willkürlicher, sinnentstellender Gruppierung. Es mußte sich der Text der musikalischen Form anpassen, so wie man früher ein Haus von außen konstruierte und dann erst die Zimmer einteilte, während man heute den umgekehrten Weg geht. Richtiges Verständnis des Textes und stärkstes Sichvertiefen in denselben, mit einem Wort: seelisches Erleben wird uns auch hier ein zuverlässiger Führer sein.

Eigentlich ist es etwas ungehörig, für eine Festnummer die kritische Feder nicht beiseite zu lassen. Doch soll auch dieses seinen guten ehrlichen Zweck haben. Von jeher habe ich für den Münchner Meister große Zuneigung gehabt. Seine edle Musiksprache ließ in mir immer den Wunsch offen, er möge aus seinem reichen, abgeklärten Schaffen der Kirchenmusik ein Werk schenken, womöglich eine Messe, sei es mit Orgel oder Orchester. Seine Jugendkomposition hat mich aufs neue in der Ueberzeugung bestärkt, daß er uns wirklich Positives zu sagen hat. Vor einiger Zeit wurde an verschiedene „Musikkapazitäten" ein Zirkular geschickt zur Beantwortung der Frage: „Was halten Sie von der Entwicklung der Musik nach dem Kriege?" Ich dagegen möchte alle ernsten Komponisten fragen: „Wie denken Sie sich die Entwicklung der Kirchenmusik?" Doch die Beantwortung wünschte ich mir nicht durch Worte, sondern durch die Tat eines gereiften Werkes. Und als Ersten möchte ich hierzu bitten: Friedrich Klose in München.

F. Klose: Das Leben ein Traum.

Von Paul Ehlers (München).

Friedrich Klose ist durchaus Ideenmusiker. Im Grunde genommen liegt wohl allen Tonwerken, die Erzeugnisse der Formalisten ausgenommen, ein Gedanke, mindestens eine Empfindung oder eine Vielheit von Empfindungen, zugrunde; es gehört jedoch bei der Keuschheits-Sekte zum guten Tone, zu leugnen, daß man sich beim Musizieren etwas gedacht haben könnte. Und dabei ist das Vergnügen des Musikers, mit den Mitteln seiner Kunst ganz bestimmte, innere wie äußere, Erlebnisse und Vorgänge darzustellen, ebenso alt wie die Kunstmusik; und selbst die strengsten Stilisten haben, wie die Madrigale lehren, es nicht verschmäht, die Grenzen ihrer Kunst mit ruhigem Gewissen zu verletzen. In der Scheu oder dem Abscheu vor der Ideenmusik liegt ein Körnlein richtiger Empfindung. Es ist das gleiche Gefühl, das uns heißt, an die Bilder der Genremaler mit Behutsamkeit hinanzutreten. Aber nicht die Tatsache, daß ein Maler in seinen Gemälden etwas „erzählt", weckt unser ästhetisches Mißtrauen, sondern, daß er den Stoff nicht malerisch gemeistert haben könnte. Eine malerisch oder zeichnerisch empfundene Genreszene ist ebensoviel wert, wie ein Erzeugnis des Impressionismus, woran der Maler angeblich nur Licht- und Farbenwirkungen zeigen will. Das ist's: die Kunst muß mit ihren besonderen Mitteln über den Stoff Herr werden; wem es gelingt, der erfreut unser ästhetisches Herz, wer es nicht vermag, der ist ein Stümper, vor dem wir den Hut fest auf dem Kopfe behalten.

Mit der Musik hat es nun aber eine eigene Bewandtnis insofern, als sie recht eigentlich die berufene Kunst ist, etwas „auszudrücken". Wogegen man sich in ihrem Bezirke vor allem sträubt, das ist ihre Erniedrigung zu rein mechanischer Nachahmung von allerhand in der Natur vorkommenden Dingen. Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei" — mit diesem Worte hat Beethoven ganz klar die ästhetischen Richtlinien für die Ideenmusik gezogen. Er selbst hat ebensowenig wie J. S. Bach die Naturnachahmung verschmäht; aber freilich hat er sie vergeistigt und durchaus auf musikalische Weise ausgeführt und dadurch zur Kunst erhoben. Im übrigen ist er, wie männiglich bekannt, einer der größten Ideenmusiker aller Zeiten gewesen.

Er war nicht der Erste und nicht der Einzige; Ideenmusik hat es immer gegeben, und nur der Stil der Darstellung hat sich jeweils mit den allgemein wechselnden künstlerischen Anschauungen geändert. Verschieden ist auch der Grad der Intensität, womit die Logik des Ideenstoffes die Form be-

einflußt hat. Während bei vielen Komponisten nur ein Grundgedanke oder eine Grundempfindung ihrer Musik einen mehr oder minder verschwommenen Charakter verleiht, haben andre die Idee schärfer durchdacht und ihr unmittelbare, formbestimmende Macht zugebilligt. Zu dieser zweiten Gruppe gehört **Friedrich Klose**. Doch begibt er sich nicht als Sklave in die Gewalt der Idee; indem er ihr einräumt, die großen Linien der Entwicklung seiner Musik zu bestimmen, indem er ihr auch in Einzelnem die Wahl der Ausdrucksmittel entnimmt, läßt er sie keineswegs in anarchischem Naturalismus walten und sich nicht von ihr den formenden Meißel aus der Hand nehmen. Mit der Konsequenz der Idee verbindet sich in ihm in ganz eigentümlicher Stärke eine bildnerische Begabung. Er gibt Wahrheit, aber er gibt sie in der unverletzlichen Gestalt der Schönheit; die Idee geht bei ihm durch die Schönheit hindurch. Zu sehr ist das Gefühl für die Form Teil seines Blutes, als daß er sich nicht immer bewußt bleiben sollte, daß die Musik vor allen andern Künsten eine Kunst des Stilisierens ist. Nicht bloß Gehorsam gegen die Unerbittlichkeit der Wahrheit, ebenso sehr bewußte Ehrfurcht vor dem Gesetze der Schönheit gebietet ihm, im Schlußsatze seiner symphonischen Dichtung auf dem Höhepunkte die Musik ganz schweigen und plötzlich das nackte gesprochene Wort eintreten zu lassen.

Ueber dieses Werk nun zu sprechen, um in seine Welt einzuführen, ohne daß man an Notenbildern den musikalischen Baustoff und seine Veränderungen zeigen könnte, ist Verlegenheit. Ich muß mich daher auf ganz allgemeine Bemerkungen beschränken, die nur in groben Umrissen die Art, wie Klose die Idee behandelt hat, zu deuten vermögen.

Der Name der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum" klingt an Calderon wie an Grillparzer an, aber eben auch nur der Name. Ihren eigentlichen Inhalt schöpft Klose aus sich selbst, aus seiner Weltanschauung.

Sie ist die Apotheose des Pessimismus.

Klose führt im Schlußsatze, einen Begriff Julius Bahnsens benützend, den „Dysangelisten" (einen Gegenfüßler also des „Evangelisten") ein, eben den, der mit seinem Worte die schöne Welt der Musik zum Schweigen bringt, und ihm legt er in den Mund, was seine tönende Dichtung bedeutet und wie ihre Geschehnisse einander folgen. Wenn man sich über den tieferen Sinn der Musik klar werden will, so kann man nichts Besseres tun, als das Bekenntnis des Dysangelisten zu lesen. Es heißt:

„Verhallt das gellende Lachen, zerronnen die bunten Gestalten — in tiefem Schweigen schwelgt die Nacht. — So waren es Träume, die mich umgaukelten, schillernden Faltern erst gleich auf duftender Blumenau, bald aber wiederkehrten, ein garstig Gedränge nur lichtscheuer Eulen, mit heiserem Krächzen den Betäubten umschwirrend, wie eben jetzt sie, aufgescheucht durch den Turmuhr dröhnenden Stundenschlag, ein kreischender Schwarm davonjagten. Träume!

Der rauschende Wald mit seinen uralten Märchen von neckischen Kobolden und lieblichen Elfen, der im Golde der Abendsonne auf neue Weisen sinnende See, des Sturmes Brausen, das der Begeisterung glimmende Gluth zur lohenden Flamme entfacht, der Unschuld weltverklärend Paradies, und selbst der Gott, zu dem ich einst gebetet, — Träume, Alles Träume!

Ein Traum auch, wenn nicht gar ein Wahn: die silberlichtdurchflutete Vollmondnacht, da unter blütenumrankten Lauben werbende Kraft in wonnigem Liebesumfangen der Welten Sehnsuchts-Seligkeit von bange gewährenden Lippen trank, da rings des Lenzes atemloses Schweigen nur lauschte dem Lispeln der Schwüre von ewiger Lieb', von ewiger Treu' — ein Wahn! Dahin, gleich einem Harfenton, vom Windeshauch entführt!

Und jene stolze Burg mit ihren blinkenden Zinnen, vom Tatendrang erbaut auf siegverheißender Hoffnungen sonniger Höh', was war sie anderes als ein Gebild ehrgeiziger Wünsche, das der Alltäglichkeit neidischer Alp in tausend Trümmer zerschlug. Hei, wie war er emsig bemüht, des Fundamentes kühngewölbte Kraft mit dem Spaten schulmeisterlicher Doctrinen zu untergraben, zu lockern mit der Mode Brecheisen der Mauern harmonisch Gefüge, und hat nicht e r mit der Fäulniß morscher Gesetze des Gebälkes überbrückende Spannung zernagt, bis krachend zerbarst der gewaltige Bau, in seinem Schutte begrabend Daseinsfreude und Frohmut! Hoch bäumten sich auf die wirbelnden Staubeswolken; entrückt lag die Landschaft dem tränenden Auge. Und wieder — dennoch wieder! — hervor aus den Trümmern vergangenen, vergeblichen Schaffens erhebt sich die Hoffnung; berückend, blendend, strahlender denn je, schwebt sie empor, ein lichter Engel, als wollte sie weisen den Weg zum Ruhme mir, den Weg gar zur Unsterblichkeit. — Unsterblich sein in unvergänglichen Werken! — Ich folge: jauchzend stürz' ich noch einmal mich in des Kampfes Strudel, jubelnd biet' ich die Brust der tosenden Brandung; lacht mir doch leuchtend das herrlichste Ziel! Und näher und näher ring' ich zu ihm mich heran, schon faß' ich darnach — da versagt die Kraft — entschwunden ist die lockende Lüge — und gellend dröhnt durch die Nacht der Alltäglichkeit teuflisch Gespött.

Ich bin am End'. — Thor, der ich war! als wäre sie nicht auch, und ach vor Allem sie, die stolze Hoffnung, ein Traumgespinst nur, nur ein Gebilde meiner Welt — der Welt, die ich selbst erschaffen, weil ich sie gedacht, die darum m e i n e Welt! — Ich bin am End', — ich zerstöre sie! Vor meinem Willen zerstiebt sie wie Blütenstaub im Gewittersturm, erlischt samt ihren kreisenden Sonnen, ihren himmlischen und irdischen Göttern, ihren Wonnen und Tränen auf m e i n Gebot; in Nichts versinkt auf m e i n e n Wink der ganze Zaubergarten der Erde.

So komm' denn, einzig mir teurer Freund, aus des Lebens Traum erweckender Tod, und empfange das Opfer, so ich dir weihe: ich bring' in Freuden es dar! — Was zögerst du? Faßt dich allein, dich bleichen Letzten, ein fühlend Mitleid um dich an, wo keiner meiner schonte? Willst du vielleicht dem Dasein mich versöhnen, aus dem mich alle Andern auszustoßen trachten? — Weichherziger, du wirst meiner Allmacht dich neigen! Kommst du mir nicht als Freund, so kommst du als mein Sklave: Ich w i l l! — und du, Störrischer, fängst mich auf in deinen Armen!"

In diesen pathetisch gehobenen Worten empfängt das in den Tönen eingeschlossene Geheimnis, das wir aus der Musik nur erfühlen können, begriffliche Gestalt. Es ist der aus der Enttäuschung geborene Pessimismus, dem die Nichtigkeit alles Lebens entgegengrinst. Religiöser Optimismus baut sich aus der gleichen Erkenntnis ein zukünftiges besseres Reich, wo in ewiger Harmonie alle Rätsel des Daseins ihre Lösung finden; der Pessimismus erhofft sich — auch er, ein echtes Gebilde des Menschengeistes, muß eine Hoffnung haben, um nicht an sich selbst zugrunde zu gehen — nur eines: das Nichts nach dem Tode, das Unbewußtsein, worin die Ruhe beschlossen ist. Aber dieser Pessimismus ist nicht die Melancholie sklavischer Naturen, sondern der das Nichts bejahende Mut eines Menschen, der sich als Herr über sein eigenes Leben, als selbsteigner Schöpfer seiner Welt fühlt, der sie mit seinem Willen zertrümmert, der nicht den bunten Schein, sondern das Wesen will, der den Tod zu sich entbietet, weil er das Leben mit seinen Lockungen und seinen immer erneuten Enttäuschungen als Traumeswahn erkannt hat.

Nicht nur über den Inhalt der symphonischen Dichtung sagt dieses Dysangelium alles aus, auch über Kloses künstlerische Natur gibt es uns einigen Aufschluß. Die dichterische Fassung in ihrem üppigen romantischen Rankenwerk verrät uns, wie ihm auch die Negierung alles Schönen nur durch die Schönheit, durch stilisierende Umbildung des kunstfeindlichen Gedankens möglich ist. An sich ist es ja verwunderlich, daß ein Künstler, ein Musiker zumal, die Verneinung dessen unternimmt, was sein Licht und Leben, den Sinn seines Daseins darstellt: die Welt des schönen Scheines, und nichts beweist die künstlerische Kraft Kloses mehr, als daß ihm diese Verneinung zum schönen Kunstwerke gediehen ist.

Des unbegreiflichen Rätsels Erklärung? Das Motto, das Klose über seine symphonische Dichtung gesetzt hat und das wiederum Bahnsen entlehnt worden ist, gibt sie uns:

„Wer vom Lebensschmerz zeugen
will, der muß sein Herz selber
zum Schreibzeug machen."

(Es ist die andere Prägung eines gleichen Gedankens von Multatuli.) Was ein Musiker innerlich erlebt, was sein Herz und seinen Geist bewegt hat, das vermag er auch in künstlerischer Form zu bilden, weil alle tiefe, echte Musik Erzeugnis der Seele ist. Die Wahrhaftigkeit des empfundenen Erlebnisses entbindet in ihm die kunstzeugenden Kräfte, sie gibt einem Werke auch das Gepräge des Individuellen, nur ihm Eignen, gebiert in höherem Sinne den persönlichen Stil.

Dieser persönliche Stil ist der symphonischen Dichtung Das Leben ein Traum in jedem Takte aufgedrückt. Wie die Idee in der Unerbittlichkeit ihrer Durchführung ein Besonderes, nur Klose Gehöriges ist, so auch ihre musikalische Ausführung. Man kann natürlich die Verbindungen, die ihn mit der Vergangenheit und mit seiner Gegenwart verknüpfen, feststellen,

mag in Harmonik und Modulation wagnerische Einflüsse, im Melos Lisztische spüren, in der musikalischen Satzarbeit gewisse Lehren seines Lehrers Bruckner erkennen, aber nie und nirgends steht er in irgendwelcher Abhängigkeit von diesen Meistern, alles in der Formung der musikalischen Gedanken und ihrer Entfaltung und Umwandlung und ihrer Verknüpfung ist Eigenbau. Die Verwandtschaft mit den großen Vorgängern ist nicht enger, als sie durchs Gesetz der musikalischen Entwicklung überhaupt geboten und durch alle Zeiten her zu verfolgen ist, als Gebot der Natur, die keinen Sprung duldet, sondern nach unerforschlicher, aber deutlich wahrnehmbarer Logik schafft.

Den Kenner des Werkes, das hohes Ethos mit starkem künstlerischen Reize paart, setzt immer wieder in Erstaunen, daß eine solche Schöpfung nicht längst Heimatrecht im deutschen Konzertsaale gefunden hat. Hat ihr ungeheurer (aber eben doch durch edelste Schönheit verklärter) Ernst, hat der große, jedoch bei zeitgenössischen Werken nicht überraschende Aufwand an Mitteln, oder hat der Mangel eines weltläufigen Verlegers seine geringe Verbreitung bisher verschuldet — ich weiß es nicht. Eine Tatsache ist es jedenfalls, daß es seit seiner Karlsruher Uraufführung im Jahre 1899 durch Felix Mottl, dem es gewidmet und der zeitlebens ein aufrichtiger Bewunderer des Klosischen Schaffens gewesen ist, nur wenige Male an die Oeffentlichkeit gekommen. Bei allem Reichtum an Meistermusik, der uns beschert ist, können wir doch Das Leben ein Traum nicht missen, dürfen es, zu unseren eignen Gunsten, nicht vernachlässigen; hoffentlich ist der Ruf der Münchner Klose-Woche stark genug, die Hindernisse hinwegzuräumen.

Das Orchester des Werkes erfordert ein sehr starkes besetztes Streichquintett, je zwei kleine und große Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, eine Tuba, vier Pauken, Glockenspiel, Xylophon, Triangel, kleine und große Trommel, Becken, Tamtam, Orgel (die durch das zweite Orchester ersetzt werden kann), zwei Glocken und vier Harfen; dazu kommt ein zweites, außerhalb des Konzertraumes aufgestelltes Orchester von je zwei großen Flöten, Fagotten und Trompeten, vier Klarinetten, drei Posaunen, einem Serpent und einer tiefgestimmten Wirbeltrommel. Außerdem wirken der Dysangelist (Sprechrolle) und ein dreistimmiger Frauenchor (für fünf Takte im Schlußsatze) mit. Bedeutsam ist der Vermerk der Partitur: „Die Ausübenden bleiben insgesamt dem Auge des Hörers verborgen — der Konzertraum wird verdunkelt", bedeutsam deswegen, weil er schon an einem im Jahre 1896, somit lange vorm Einsetzen der Konzertreform-Bewegung geschaffenen Werke beweist, daß die Sehnsucht nach der Befreiung des Hörers von den Eindrücken des Auges, nach der absoluten Wirkung des Klanges durchaus nicht etwa bloß das Gelüste nervenschwacher Genüßlinge des 20. Jahrhunderts ist, sondern auch von Schaffenden als Voraussetzung für den vollkommenen Eindruck eines Werkes angesehen wird.

In seiner äußeren Form setzt sich die symphonische Dichtung nach Berliozischem Vorbilde aus einzelnen, in sich abgeschlossenen Symphoniesätzen zusammen; sie folgt also nicht der einsätzigen Form, wie Liszt sie geschaffen hat, die Jüngeren, unter ihnen, als der größte, Richard Strauß, sie bevorzugen (wobei allerdings anzumerken wäre, daß auch bei Strauß die Einsätzigkeit mehrmals in deutlich geschiedene Sätze von gedrängtem Umfange eingeteilt ist). Das Leben ein Traum hat vier solcher Symphoniesätze, wovon sich der vierte ohne Pause dem dritten Satze anschließt. Der Rede des Dysangelisten entspricht in ihrem zweiten Abschnitte — der erste Abschnitt ist nur eine aus der unmittelbar vorangehenden Musik emporschießende Exklamation der leidenschaftlichen Verbitterung — der erste Satz der Symphonie, dem dritten Abschnitte der zweite Satz, dem vierten der dritte Satz. Man sieht, daß jeder dieser Abschnitte fest eingegrenzte Empfindungs- und Stimmungsbilder einkreist, die jeweils eine in sich geschlossene Darstellung durch die Musik erlauben.

Trotz ihrer Trennung bilden indessen die vier Sätze eine geistige Einheit; der Themenstoff schmiedet sie zusammen. An der Art, wie er sein thematisches Material meißelt und umformt, erkennt man das bedeutende künstlerische Vermögen Kloses, den man schon um dieser Proteus-Eigenschaft willen einen Meister nennen mußte, auch wenn er nicht die prometheische Kraft des ursprünglichen Gestaltens besäße. Denn er begnügt sich nicht damit, ein paar Themen leitmotivisch zu benutzen, sie ein für allemal als feststehendes, nur wenig sich änderndes Symbol zu verwenden, sondern schafft sich für jeden Satz aus dem gleichen Stoffe Tonsymbole, die jedesmal ein ganz neues Gesicht zu tragen scheinen und im Kerne doch dasselbe sind. Es ist das eine Fähigkeit, die ebenso an Berlioz und Liszt mit ganz selbständiger Weiterentwicklung und Einpassung an das eigne ästhetische Bedürfnis gebildet zu sein scheint, wie die Kunst reicher Polyphonie und geschmeidiger Kontrapunktik, die uns mit dem Fortschreiten der Dichtung in immer üppigerem Maße umrauscht, dem Ergebnisse der Brucknerischen Unterweisung entsprossen sein dürfte. In der Hauptsache sind es zwei Themen, womit Klose seinen Bau errichtet. Das erste klingt uns im fünften Takte des ersten Satzes in Violinen und Violoncelli entgegen; es ist ebenso durch die Quartenfolgen des Anfanges charakterisiert, wie das zweite Thema, das nach mancherlei Vorbereitungen vollständig von der Oboe vorgetragen wird, durch seine fallende Oktave. Zu diesen Hauptthemen gesellen sich eine Reihe von andern, selbständig auftretenden Themen, wie sie der wechselnde Inhalt fordert.

Der erste Satz (d moll) ist in freier Sonatenform gefaßt, bringt selbst eine Wiederholung des ersten Teiles, wie es die Regel erheischt und schließt ihm nach alter Meisterart die Durchführung an. Er bringt „der Jugend goldenes unschuldvolles Paradies", das sich dem wissenden Blicke immer deutlicher als Trugbild der schwellenden Hoffnungen enthüllt und worin selbst der fromme Gottesglaube — man erkennt besonders diese Stelle leicht an der von der vollen Orgel gespielten Vergrößerung des ersten Hauptthemas — dem nagenden Zweifel nicht standzuhalten vermag. — Dem zweiten Satze (F dur) hat Klose für gesonderte, aus dem Rahmen der ganzen Symphonie losgelöste Aufführungen den gleichfalls an Calderon gemahnenden Untertitel „Ueber allen Zauber Liebe" gegeben und ein Programm hinzugefügt, dem ich die beiden Sätze entnehme: „Der holde Zauber der Liebe ist es, der den Jüngling erst leise umfängt, mit kosendem Spiele umgaukelt und dann widerstandslos mit sich fortreißt zum tollen Rasen einer alles verzehrenden Leidenschaft. Aber auch hier keine Dauer, auch hier keine restlose Befriedigung, auch hier zum Schlusse die Enttäuschung." Was er hier in Worten sagt, dem hat der Meister eine blühende, in bestrickendem Klang-Liebeszauber schwelgende, rhythmisch ungemein bewegte musikalische Darstellung gegeben. — Schärfer, als in diesem selbstvergessenen Liebesrausche, treten im dritten Satze (d moll) die Hauptthemen in neuer Bildung wieder auf den Plan. Der Mensch strebt nach Betätigung. Der Anfang des ersten (Quarten-) Themas in der Verkleinerung beherrscht nach einer düstern Einleitung den Satz. Die „stolze Burg" wird gebaut. Aber es setzt auch schon „der Spaten schulmeisterlicher Doctrinen" zum verderbenbringenden Werke an: eine Doppelfuge, meisterlich mit allen Handwerks-Feinheiten gesetzt aus einem vorher bereits in den Hörnern vorbereiteten Thema und dem Oktaventhema, schildert den Kampf zwischen der Tat und ihrem Widersacher; die Tempobezeichnung „Etwas weniger lebhaft, sozusagen im Rhythmus einer Moralpredigt" besagt genug. Immer kühner, immer gestaltenreicher, in fortwährendem Wechsel von graden und ungraden Taktarten formt hier die Phantasie des Dichters den Kampf, der in Vernichtung endet. — Das Finale beginnt. Das zweite Orchester intoniert einen Trauermarsch, als Symbol des Verlangens nach dem Untergehen im Unbewußtsein. In dem Hauptorchester bäumt sich wohl noch einmal der Tatendrang verzweiflungsvoll auf — dann Stille. Und nun klingt nach allem brausenden Tönen eines vielfarbigen Orchesters die unbegleitete Menschenstimme in den Raum: der Dysangelist spricht. In seiner grausamen Nüchternheit ist dieser Klang ein geniales Ausdrucksmittel. Nichts

konnte dem Dichter besser dienen, seine Absicht zu verwirklichen; denn diese Verneinung war durch Musik, deren scheinbar grellste Dissonanz doch immer nur eine verhüllte Konsonanz ist, nicht darzustellen. Nach dem Anrufe des Todes fängt leise das Orchester wieder an zu tönen; der Dysangelist spricht mit einem Gedichte Bahnsens „Dem Tode ins Angesicht!" melodramatisch zu diesen Klängen. Wieder wird der Trauermarsch angestimmt, und in die letzten Worte des, seine Welt aus eigenem Willen zertretenden Dysangelisten hallt leise der Ruf des dreistimmigen Frauenchors: „Nirwana".

Am Schlusse fährt noch einmal der Zweifelsruf, womit das Werk begonnen hatte, auf — dann geht im d moll-Akkord den der unbestimmte Klang der Becken und das Tamtam, die Konsonanz vereitelnd, in ein fahles Licht tauchen, die ideen- und formenreiche Musik zu Ende.

Kloses Es dur-Quartett.

Von A. Albert Noelte (München).

Während der Hochblüte der von Berlioz, Liszt und Wagner ausgehenden neudeutschen Richtung war es auf dem Gebiet der Kammermusik auffallend still geworden. Die programmusikalischen Bestrebungen dieser Richtung, ebenso die klanglichen Schranken, die von den Komponisten mit ausgesprochen koloristischen Tendenzen — und diese sind es, die der neudeutschen Richtung ihr eigenartigstes Gepräge geben — als ein starkes Hemmnis zur Entfaltung ihrer Eigenart empfunden wurden, sind der Gattung in der Tat keineswegs günstig gewesen. Dazu kam noch die Erkenntnis, daß nach den letzten Quartetten von Beethoven zwar eine Steigerung der äußeren Effekte unter Zuhilfenahme der gewaltigen harmonischen und rhythmischen Errungenschaften wohl möglich, eine Entwicklung im geistigen Sinne jedoch nahezu unmöglich schien; ferner die Tatsache, daß die Anhänger der heftig angefeindeten neudeutschen Richtung sich grundsätzlich einer Gattung fernhalten zu müssen glaubten, die auch von ihren drei großen Vorbildern nicht gepflegt wurde, und die damals als Domäne der als „reaktionär" betrachteten Gefolgsleute der klassizistischen Richtung galt. Erst ganz allmählich, und zwar in dem Grade, als die lange Zeit hindurch sich feindlich gesinnten Parteien ihren, letzten Endes doch auf ein und dasselbe Ziel, nämlich auf die Vermittlung ästhetischer Werte hinauslaufenden künstlerischen Prinzipien gegenseitige stillschweigende Achtung erkämpft hatten, trat bei den neudeutsch gesinnten Musikern unserer Zeit ein Umschwung zugunsten einer Neubelebung der Kammermusik ein. Dieser langsam sich vollziehende Ausgleich ermöglichte endlich eine ausgesprochen moderne Kammermusik und einer ihrer zwar nicht gerade fruchtbarsten, aber qualitativ auf dem höchsten Gipfel stehenden, schöpferisch am reichsten potenzierten Vertreter ist Friedrich Klose.

„Ein Tribut, in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen, den deutschen Schulmeister"; so steht's auf dem Titelblatt des im Jahre 1911 entstandenen, bei Peters erschienenen Streichquartetts in Es dur von Klose. Die launige Widmung könnte in mehrfacher Hinsicht bedenklich stimmen; sie weckt den Gedanken an zopfige Künste, an wohl abgemessene, fein säuberlich fugierte Themen und etwa an einen zwiefach alterierten Terzquartsext-Akkord als kühnste harmonische Würze. Ferner beschleicht uns die heimliche Vermutung, als brächte Klose mit diesem „Tribut" dem Klassizismus ein nicht ganz freiwilliges Opfer, das mehr seinem künstlerischen Pflichtbewußtsein, als einer inspiratorisch beflügelten Phantasie entstammt. Allein, schon die ersten Seiten der Partitur belehren uns eines Besseren. Der „Schulmeister" wird die ersten zwölf Takte mit einigem Behagen verschlingen; er blättert weiter — und wendet sich mit Grausen. Der empfängliche Musiker aber vertieft sich mit stetig wachsender Bewunderung in dieses feingliederige Kunstwerk, in dem jeder Takt Zeugnis gibt von einer unerhörten Tiefe des Ausdrucks, von einer staunenswerten Meisterschaft in der Beherrschung der technischen Mittel. Und je tiefer er in das Werk eindringt, desto stärker fühlt er sich im Innersten gefesselt; das rein Handwerksmäßige, so einzigartig und neu es als Gesamtbild auch erscheint, verblaßt und verschwindet vor dem Geistesflug einer kühnen Phantasie, die zwar vom Spieler höchste technische und musikalische Fähigkeit, vom Hörer höchste Konzentration erfordert, die ihn aber auch in Sphären entrückt, die nur das vom göttlichen Fittich gestreifte Genie zu erschließen vermag.

Eine thematische Analyse des Werkes wäre nur unter Zuhilfenahme zahlreicher Notenbeispiele möglich, die den zur Verfügung stehenden Raum, sowie die einer rein ästhetischen Betrachtung gezogenen Grenzen weit überschreiten würden. Wir wollen das nicht bedauern, denn die geistige Subtilität des Stoffes verbietet jeden außer-ästhetischen Kommentar, andererseits verliert jedes kommentierte Erlebnis seinen eigenartigsten und stärksten Reiz als innere Erhebung, sobald es der kaltblütigen kritischen Analyse verfällt. Womit keineswegs gesagt sein soll, daß Kloses Quartett einer kritischen Zergliederung nicht stand zu halten vermöchte. Im Gegenteil, es ist ein Meisterwerk, das der formalen und stilistischen Kritik nicht den geringsten Angriffspunkt bietet. Wohl könnte man dem Schöpfer des Werkes vielleicht den Vorwurf machen, daß er gelegentlich in klangkoloristische Ekstasen gerät, die sich mit dem hergebrachten Begriff von den klanglichen Grenzen der Kammermusik nicht mehr decken, daß manches durchaus „orchestral" wirkt. Allein, wir entdecken bei näherer Betrachtung, daß die fast überreichen phonetischen Auswirkungen ebensosehr im Stil des Ganzen begründet sind, wie die enormen rhythmischen und kontrapunktischen Komplikationen, die neben der individuellen Ausdrucksweise und der erlesenen klanglichen Differenzierung den Stilwert des Werkes ausmachen. Ferner äußert sich der Stilwert des Kloseschen Quartetts auch darin, daß es als Ganzes, wie in seinen einzelnen Teilen, in den Ausdrucksmitteln, wie im Ausdruck selbst sich von einer einheitlichen, zielbewußt und zweckmäßig verfolgten Idee beherrscht zeigt. Ziel und Idee gegenständlich zu umschreiben, wäre ein ebenso müßiges und unfruchtbares Beginnen, wie der Versuch, dem wunderbaren Geheimnis der Inspiration nachspüren zu wollen. Beide werden vom wirklichen Künstler glücklicherweise unbewußt angestrebt und in dem Grad, in dem es ihm vergönnt ist, dem einen nahe zu kommen, das andere zu verwirklichen, äußert sich eben seine Individualität, sowie die Stärke und Intensität seiner schöpferischen Potenz. Deutlicher läßt sich der ästhetische Zweck des Kloseschen Werkes fixieren. Darüber gibt uns der Komponist selbst Auskunft in dem Worte Schillers, das er dem Schlußsatz seines Quartetts vorangesetzt hat:

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang,
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.

Zwischen der oben erwähnten „Widmung" bis zu diesem Geleitwort könnte man vielleicht einen Widerspruch, jedenfalls ein Stück innerer Entwicklung vermuten: die eigene Erkenntnis, daß das Genie stärker ist als (in diesem Fall) die vorgefaßte Absicht, daß es in seiner machtvollsten Entfaltung jeden äußeren Zweck verachtet, aus sich heraus die höhere Erkenntnis vom eigentlichen Wesen der Kunst gebiert. Gerade dieses unzweideutige Bekenntnis umfaßt für mich zugleich auch das erhaben Schöne und Große der Kloseschen Muse. Dieser Mann kann gar nicht anders als „er selbst" sein, und es ist für mich ein rührender Beweis seiner latenten Bescheidenheit, wenn er, wie ja die Wahl der Schillerschen Verse zeigt, in sich selbst nur das, den höheren Absichten seines Genius untertane und gehorchende Medium erblickt.

Wer in diesem Quartett programmusikalische Tendenzen sucht, die ja, nach landläufigem Begriffe, jedem Anhänger

der neudeutschen Richtung untergeschoben werden, der halte sich ruhig an das Geleitwort des Schlußsatzes, das zudem rückwirkende Kraft besitzt. Nun ist es allerdings richtig, daß der Schlußsatz den unerhörten Reichtum der vorausgegangenen Eindrücke in einer im eminenten Sinne hinreißenden Apotheose zusammenfaßt, daß hier eine Gefühlsekstase zum Durchbruch gelangt, der die gesamte Kammermusikliteratur in Bezug auf Intensität des Ausdrucks und absolute „Schönheit des Gesanges" kaum etwas Gleichartiges an die Seite zu stellen hat. Allein dieser Satz ist schließlich nur die Krone auf einem königlichen Haupt. Er wäre seiner ganzen Art nach undenkbar, wenn nicht das **Ganze** sich, formal, stilistisch und inhaltlich betrachtet, als ein einheitlicher, in sich geschlossener Gefühlskomplex geben würde. Die Zergliederung dieses Komplexes wäre nur nach der technischen Seite möglich, erscheint mir jedoch umso entbehrlicher, als die Form durchaus normal und übersichtlich ist; die wechselvolle Metrik zahlreicher Nebenepisoden im ersten Satz liegt durchaus im Stilcharakter des Werkes, in der phantasievollen Gestaltung der Thematik begründet. Diese selbst ließe sich auf Grund hermeneutischer Betrachtung natürlich definieren, glücklicherweise aber nicht kommentieren, wenigstens nicht ohne Zuhilfenahme den geistigen Inhalt veräußerlichender, banaler Gefühlsassoziationen.

Ganz besonderes Interesse beansprucht der Klosesche Rhythmus; er ist das Komplizierteste, zugleich aber auch das Geistvollste und Zweckmäßigste, was sich denken läßt. Die auf den ersten Blick verblüffende rhythmische Kompliziertheit ist jedoch keineswegs das Ergebnis willkürlicher Konstruktion, sie ist vielmehr die natürliche Folge eines überaus subtilen musikalischen Gedankenganges, die Folge des horizontalen Verhältnisses der vier selbständig sich fortbewegenden Stimmen zu einander. Daher auch der Reichtum der harmonischen Farbenänderung, wie ihn wohl kaum ein anderes Werk der Gattung aufzuweisen hat.

Das Ganze aber stellt den idealen Ausgleich zwischen angeborener und musikalischer Natur und erworbener Kultur dar. Es wird beherrscht von einer lachenden Lebensfülle, von einer leidenschaftlichen Glut des Empfindens und von einer absoluten Schönheit in seiner künstlerischen Gesamterscheinung, die zum Erhabensten und Tiefgreifendsten gehört, was sich neben den letzten Quartetten Beethovens denken läßt.

F. Kloses Lieder und Gesänge.

Von Walter Courvoisier (München).

Im Gesamtschaffen **Friedrich Kloses** nimmt die Liedkomposition einen kleinen Raum ein. Wie so viele Produzierenden mit dem Liede beginnen, so ließ auch Klose zunächst als Op. 1 bis 5 eine Serie von 14 Liedern erscheinen, denen sich als Op. 8 noch eine Folge von neun Liedern — aus dem Liederzyklus „Verbunden" von Friedrich Rückert — anreiht. Während aber anderen Schaffenden das Lied dauernd Begleiter bleibt, wendet sich Klose zunächst ganz von ihm ab. Wer sein bisheriges Lebenswerk überblickt, versteht den Grund. Die kleine Form übt bald nicht mehr ihren Reiz auf ihn aus, so meisterhaft er sich auch in ihr auszusprechen versteht. Kloses reiche und originelle Phantasie drängt zu großen Ausmaßen, das Chorlied im weitesten Sinne beschäftigt ihn, er sucht — und das ist das Typische an seinem Schaffen — neue Wege in jedem Werke, das er anpackt. Er schreibt, noch als Schüler Anton Bruckners, seine gewaltige Messe, er sucht als reifer Meister in jedem Zweige musikalischer Kunst sich auf seine Weise auszusprechen und neue Formen zu prägen.

Erst in jüngster Zeit greift er wieder zur Vertonung von Gedichten kleineren Umfanges und es ist in höchstem Maße interessant, seine „Gesänge" (fünf Gedichte von Giordano Bruno) nach Form und Inhalt mit seinen ersten „Liedern" zu vergleichen.

In den meisten der Lieder aus Op. 1 bis 4 herrscht die dreiteilige Liedform vor, sie können vielfach geradezu als Muster dieser Elementarform angesehen werden. So etwa Op. 2 Nr. 1 „Nachtlied", Nr. 2 „Sizilianisches Ständchen", Nr. 3 „Schlaflied", Op. 4 Nr. 1 „Der Gondolier", Nr. 2 „La nonne et la fleur". — Andere sind einfach oder freier periodisiert, mit z. T. variierten Reprisen. Noch freier wird die Form in einigen der vier Lieder aus Op. 5, so im „Abendgefühl" (Hebbel) mit seiner träumerischen Grundstimmung, das sich dem durchkomponierten Liede nähert, im dreiteilig gehaltenen, aber dem freieren deklamatorischen Stile sich nähernden „Quellende, schwellende Nacht" (Hebbel) und in dem in temperamentvoller Linie entworfenen „Wunsch" und dem wirkungsvollen Liede „Ich möchte das Band von Golde sein".

Inhaltlich besonders reizvoll erscheint mir das zarte, fein empfundene „Schlaflied" (Tieck) und „Kurdisches Liebeslied" mit seinem Quint-Orgelpunkt (nach Musetten-Art) und dem originellen, aeolisch sinkenden Begleitmotiv. Von eigenartiger Färbung ist weiterhin das „Malaiische Wiegenlied" mit seinem melancholischen Unterton.

Der Zyklus „Verbunden" (Op. 8), im ganzen neun Lieder, weist in einzelnen derselben ganz besonders geartete formelle Gestaltung auf, indem bald Dreitakter (1. Lied), bald Viertakter (2. und 3. Lied) mit verwandter oder gleicher rhythmischer Haltung einander folgen. Bei subtilstem Eingehen auf Einzelheiten der textlichen Unterlage hat der Schöpfer dieses feingemalten Liederkreises doch nie die große Linie, den inneren Zusammenhang verloren. Jedes der Lieder hat seinen besonderen Charakter, aber jedes fügt sich ins Ganze als unentbehrliches Glied ein.

In allen Liedern fallen Feinheiten des harmonischen Aufbaues und oft schon kühnste modulatorische Wendungen auf. Häufig ist das Klavier noch typisches Begleitinstrument, aber vielfach spürt man schon deutlich, daß Klose selbständig auf die Idee kam für „eine Singstimme und Klavier" zu schreiben, beide gleichberechtigten Anteil an dem musikalischen Ausmalen eines Gedichtes nehmen zu lassen, wie das dann für Wolfs Schaffen so typisch geworden ist.

Eigen berührt die Wahl der Texte. Auch darin, daß Klose (abgesehen von den Rückertschen Texten, den zwei Gedichten Hebbels und dem Tieckschen „Schlaflied") weniger bekannte, vielfach entlegene, aus andern Sprachen übersetzte Gedichte heranzog, zeigt sich eben frühe schon seine feste Entschlossenheit eigene Wege zu gehen und originellen Stoffen nachzuspüren.

Ein gewaltiger Abstand besteht zwischen den frühen Liedern und den jüngst erst entstandenen, mit reifer Meisterschaft entworfenen fünf Gesängen auf Texte von Giordano Bruno. Mit hergebrachten Formen haben diese so tief empfundenen Vertonungen nichts mehr zu tun. Da ist kein Zwang mehr dem Texte angetan. Das Gedicht als solches verlangt Wahrung seiner formalen Gestaltung. Nur einem gereiften Können gelingt es so Vollendetes und inhaltlich — bei vorwiegend deklamatorischer Art des Gesanges — so Tiefes auszusprechen, wie es hier geschah. Bis in die feinsten Regungen des dichterischen Empfindens folgt der Komponist hier dem Poeten und nur die so seltene Gabe, sich in die Seele einer Dichtung ganz einfühlen zu können, befähigte Klose, den adäquaten Ausdruck in seiner Musik zu finden.

Jeder der Gesänge ist ein Gemälde für sich und doch sind alle durch einen gemeinsamen Stil von besonderem Gepräge zusammengehalten. Kraft paart sich hier mit zartestem Empfinden, alles ist edelster Ausdruck, alles im schönsten Sinne gesteigerte Sprache, zugleich ein tiefes Bekenntnis eines echten Künstlers.

Klose: „Die Wallfahrt nach Kevelaer“ und „Ein Festgesang Neros“.

Von Hans Reinhart (Winterthur).

Aus dem Gesamtwerke Friedrich Kloses ragt neben der dramatischen Symphonie „Ilsebill“, der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum“ und dem Streichquartett das Fünfgestirn der mächtigen Chorkompositionen (Messe in d moll, Vidi aquam, Wallfahrt nach Kevelaer, Festgesang Neros und Sonne-Geist) empor. — Leider müssen beim Klose-Fest drei dieser Chorwerke ungehört bleiben. Zur Vervollständigung des Gesamtbildes vom Schaffen des Karlsruher Meisters aber sei ihnen an dieser Stelle ein Wort der Würdigung und Einführung gewidmet.

Frühzeitig regte sich in Klose der Trieb zur dramatischen Gestaltung seines reichen, tief religiösen Innenlebens. Schon die unter dem Banne von Wagner, Bruckner und Berlioz im Jahre 1890 vollendete Messe zeigte mit aller Deutlichkeit die Anzeichen eines späteren Bühnenschaffens, als dessen erste — und hoffentlich nicht einzige! — Frucht wir, als Festauftakt, die dramatische Symphonie „Ilsebill“ hören werden. Auf dem Boden sakraler Kultmusik weitete und vertiefte sich Kloses Schaffenskreis in der Behandlung erst märchenhafter, später historischer und endlich mythischer Stoffe, die seine Muse ihm wie Gaben aus einer höheren Heimat darbrachte. Schon in der Messe ist der Chorpart mit einer frühen Meisterschaft gesetzt. Im Vidi aquam und Ilsebill nimmt er polyphoneren und differenzierteren Charakter an; die technischen Schwierigkeiten wachsen immer mehr, um im Nero ihren Höhepunkt zu erreichen, der im Sonne-Geist dann noch befestigt wird. Man könnte die beiden hier zu betrachtenden Chorwerke: „Wallfahrt“ und „Nero“, die gleichsam die Brücke von der dramatischen Symphonie zum mythischen Oratorium bilden, als Musikdramen ohne Bühne bezeichnen. Namentlich Nero — dies von stark dramatischem Leben erfüllte, farbenglühende Werk, das uns des römischen Imperators blutig-flammendes Schauspiel des brennenden Roms „tönend“ vor Augen führt — ruft geradezu nach den Brettern. Ein Bühnenakt von erschütterndster Wirkung müßte erzielt werden, wenn ein chorfestes Ensemble sich dieser lohnenden Aufgabe einmal unterziehen wollte.

Doch beginnen wir mit dem großangelegten Melodram, der „Wallfahrt nach Kevelaer“, die das Heinesche Gedicht in drei geschlossenen Bildern, wie sie der Komponist schon in seiner Kindheit schaute, wiedergibt. Humperdinck, obgleich von Haus aus Katholik, behandelte den poetischen Vorwurf „protestantisch“. Um so mehr reizte es Klose (seinerseits Protestant) mit seinem angeborenen Hang zu Ritus und Mystizismus der katholischen Glaubenslehre denselben Stoff auf seine Weise anzupacken und ihn mit bühnensicherem Blick in drei Szenen (Die Prozession, Im Dom, Die Erfüllung) zu gliedern. Was der Sprecher erzählt, verlebendigt sich. Von ferne hören wir das Herannahen der Prozession, wie sie noch heut in dieser Form am Rheine abgehalten wird. Vorsänger und Chor alternieren mit dem monoton vorgetragenen „Kyrie eleison“. Im 43. Takte, den Anfang des Gedichtes in den Chorgesang einfügend, ergreift der Sprecher das Wort. Mutter und Sohn schließen sich dem Zuge an, der sich dem Dom zu Kevelaer nähert. Der die Litanei singende Chor befindet sich außerhalb des Konzertraumes und beginnt in weitester Entfernung, allmählich sich nähernd. Das Crescendo, vom leisesten ppp bis zum kräftigsten ff darf nur durch die sich verringernde Distanz hervorgebracht werden. Durch das Oeffnen der Türen (8. Takt vor Eintritt der Orgel) zum Außenchor und das nacheinander statthabende Einsetzen einiger Weniger des innerhalb des Konzertraumes aufgestellten Chores soll die Wirkung hervorgebracht werden, als zöge der Außenbefindliche unter Gesang in den Dom ein. — Diesem rein choralen, von der Laurentinischen Litanei ausgefüllten 1. Teil folgt der 2., der uns ins Gotteshaus zu Kevelaer führt. Unter Orgel- und Glockenklang hat die Gemeinde im mystischen Halbdunkel des hohen Raumes Platz genommen und singt nun in der von Klose ungemein fein gesetzten Harmonisierung das erste Marienlied: „Sei gegrüßt viel tausend Male“. Wieder fallen Orgel und Glocken ein und es erhebt sich von der Empore vierstimmig (ohne Frauenstimmen. Alt von Knaben gesungen) in der Weise alter Kirchengesänge der Gregorianische Choral: „Sub tuum praesidium confugimus“. In zartesten Registern tritt die Orgel hinzu, und wie ein Aufblick in verzückter Anbetung fällt bei „benedicta“ die Gemeinde mit dem „Gelobt seist du, Maria“ ein. Nach verklungenem „Amen“ ergreift der Sprecher (unbegleitet) wiederum das Wort, in Strophe 6—8 von den Wunderheilungen der Mutter Gottes zu Kevlaar berichtend. Bei Beginn der 10. Strophe tritt die Orgel hinzu, in leisen Anklängen an das Marienlied den Fortgang der Handlung in zarten Farben malend. Bei den scheuen Worten des Sohnes, die seinen Seelenzustand schildern, nimmt die Harmonisierung beinahe weltlichen Charakter an. Auf das „Gelobt seist du, Maria“ fällt die Gemeinde mit dem Choral „Maria zu lieben ist allzeit mein Sinn“ ein. Postludierend schließt sich die Orgel an. Die Menge verläßt mit freudigen Dankgefühlen den Dom und verliert sich, von schreitenden Bässen über einem großen Orgelpunkt begleitet, wie sie gekommen, in der Ferne. Reprise des 2. Marienliedes. — Und nun führt uns der Tondichter im 3. Teil ins stille Kämmerlein, wo die Mutter am Bette des Kranken wacht. Eine Orchestereinleitung schafft die dem Beginn von „Tod und Verklärung“ analoge Stimmung. Das 2. Marienlied, in düsterm Moll aufsteigend, wird verzerrt und wie von Fieberschauern durchrüttelt (Flöten und sordinierte Streicher). Mächtige Steigerung bis zum Tremolo des Orchesters. Nun legt sich der Alpdruck und aus den sich beruhigenden Fieberwogen steigt traumlächelnd das Bild der Geliebten empor. Noch ein letztes Aufflackern gebrochener Leidenschaft — und in unheimlichen Klängen des Marienliedes (tiefe Holzbläser) verlöscht das Liebesmotiv im leisen Paukentremolo. Sphärenharmonien begleiten das Erscheinen der Gottesmutter, die gleichsam in der Gestalt der Geliebten trostbringend sich dem Krankenlager naht. Hineingewobenes Liebesmotiv. Geheimnisvolle Hornklänge, in das sich — wie Todesverkündigung — das Gebell der Hunde (in den Kontrabässen) mischt, leiten zum Erwachen der Mutter über, die mit einem Schmerzensaufschrei den im Tode hingestreckten, an seiner Liebe gestorbenen Sohn, vom lichten Morgenrot umspielt, erblickt. Orgelartige Klänge schildern die Ergebenheit der Schwergeprüften in die Fügung des Himmels, der ihr Gebet erhörte und den Sohn von seinen Leiden erlöste. Zart in Klarinetten und Flöten klingt zu den letzten Worten der Mutter das gläubige „Gelobt seist du, Maria“. Aus weiter Ferne beschließt pp das a cappella-Danklied der heimkehrenden Pilger das ganze Werk, das in seinem ernsten, strengen Aufbau (Herannahen und Wegziehen der Prozession, inmitten der kirchliche Akt als Höhepunkt) wohl eine Schöpfung aus dem Geiste der Gotik genannt werden darf.

In starkem Gegensatze zur „Wallfahrt“ steht das ein Jahr später entstandene größere Chorwerk „Ein Festgesang Neros“, in dem Klose den Hörer mit ebenso zwingender Gewalt in den Geist der Anfänge des Christentums versetzt. — Vor dem Ausklang eines glänzenden Festgelages auf hoher Loggia des nerontischen Palastes hebt sich gleichsam der Vorhang. Wir sehen den bekränzten Imperator, den nach verrauschter Orgie die hereinbrechende Langeweile zu töten droht. „Um sich mit seiner Freundesschar ihr zu entreißen, verspricht Nero ein nie gesehenes, alles überbietendes Schauspiel. Es ist der Brand Roms, den sein wahnwitziges Hirn sich ausgedacht hat. Dem Vorsatz folgt alsogleich die Ausführung. Bald züngeln allerorten die Flammen empor. Nero und seine Genossen genießen von überragender Warte aus den grauenhaften Anblick. Das Fortschreiten der Zerstörung entnimmt man ihren Worten und Rufen, die dem Komponisten die Unterlage zu einem grandiosen, mächtig gesteigerten musikalischen Gemälde geben. Die stolze Weltstadt ist in Trümmer und Asche gesunken. Es herrscht die Stille

des Todes. Da, ein durchdringender Aufschrei! (Eintritt der Orgel.) Sie, die Nero über alles haßte, die Christen, haben die Zerstörung überlebt (Choralmelodie „Jesus, meine Zuversicht“ in der Orgel). Das in Flammen aufgegangene Rom soll schöner und prächtiger neu erstehen. Aber dann soll es keine Christen mehr geben. Zu ihrer Vertilgung fordert der Cäsar auf. Rufe der Zustimmung, die sich zu immer größerer Wut steigern, antworten ihm. Aber über sie emporwachsend erhebt sich triumphierend die Choralmelodie, das glaubensstarke Lied der Christen, das trotz Tod und Verfolgung den Sieg des Kreuzes bedeutet.“ Mit diesen Worten faßte Rudolf Louis, anläßlich der Münchner Uraufführung (23. Februar 1913) den Gang der Handlung knapp und treffend zusammen. Auch in diesem glanzvollen Werke ein weises Maßhalten mit den künstlerischen Mitteln. Bei aller Wucht und Dramatik wird der Rahmen der dionysischen Ode Viktor Hugos nirgends durchbrochen. Reine lyrische Episoden — wie die Solopartien Neros, des „Herrn der Welt“ — wetteifern mit der grandiosen Schilderung des brennenden Roms, die dem Chor und dem Orchester übertragen ist. Das motivische Rüstzeug dieses Werkes ist ein ökonomisch weises. Eigentlich sind es nur drei Themen, die im Verlauf der Geschehnisse zur Durchführung, teilweisen Veränderung und Steigerung gelangen. So zunächst das Oede-Thema, das im Largo (bei 41 Klavierauszug) seinen schauerlichen Ausbruch findet. Ferner das Thema des Nero-Liedes und die Choral-Melodie: „Jesus, meine Zuversicht“, die triumphierend am Schluß über den wütenden Ansturm des Chors und des Orchesters in den Blechbläsern dahinschreitet.

Die Orchesterbesetzung ist umfangreicher als die der „Wallfahrt“: 4 Flöten (darunter das eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Flöte stehende Albisiphon), 4 Oboen (einschließlich Englisch Horn und Heckelphon), 4 Klarinetten (einschließlich Baßklarinette), 4 Fagotte, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Tuben, Pauken, Becken, große und kleine Trommel, Triangel, Tamburin, Castagnetten, Tamtam, Orgel, 2 Harfen und Streicher.

Kloses Männerchöre.

Von Dr. Friedrich Hegar (Zürich).

Die Pflege des Männerchors, als einer besonderen Gattung musikalischer Kunstübung, kann erst auf eine hundertjährige Vergangenheit und Entwicklungszeit zurückblicken. Die ersten Anfänge werden Zelter zugeschrieben, der als Dirigent der Berliner Singakademie im Jahre 1809 begonnen hatte, mit einem Teil der männlichen Mitglieder dieses Oratorienvereins besondere Uebungen zu veranstalten. Diese regelmäßigen Zusammenkünfte hatten anfänglich mehr den Zweck geselliger Vereinigung; durch die damaligen Zeitverhältnisse begünstigt, bildeten sie aber auch eine Gelegenheit zur Aussprache für politisch Gleichgesinnte und man darf wohl nicht mit Unrecht annehmen, daß dieser letztere Umstand nicht unwesentlich mit dazu beigetragen hat, daß sehr bald auch in anderen Städten solche Vereinigungen ins Leben gerufen wurden, die unter dem Namen „Liedertafeln“ sich die Aufgabe stellten, ausschließlich Kompositionen für Männerchor einzuüben. Die damalige Musikliteratur war noch nicht reich an Stoff für diese Gattung. Zunächst trat Zelter selbst durch eigene Kompositionen in die Lücke. Ihm folgte Nägeli, der im Jahr 1817 eine „Gesangbildungslehre für den Männerchor“ herausgab, die eine Reihe von Männerchorliedern enthielt. Nägeli erblickte in den Chorgesangvereinen ein wirksames Mittel zur Hebung und Veredlung der Volksbildung. Dieser Anschauung entsprechend sind auch die von ihm gewählten Texte meistens religiösen oder patriotischen Inhalts, oder sie ergehen sich in Naturbetrachtungen. Aus Aeußerungen, die er in seiner Gesangbildungslehre macht, läßt sich ersehen, mit welchem Ernst er sich um die Entwicklung und Hebung des Männerchorgesangs bemühte. Es seien hier nur einige Hauptstellen mitgeteilt, die geeignet sind, seinen Standpunkt und seine Anschauungen genauer zu beleuchten, wobei es als besonders bedeutungsvoll für jene Zeit erscheint, mit welchem Nachdruck er darauf hinweist, daß die gesungene Musik aus dem Wort herausgewachsen sein müsse. Die hierauf sich beziehenden Stellen lauten wie folgt:

„Betrachten wir den männlichen Gesang von Seite der Sprache, so erscheint er uns erst in seiner ganzen Wichtigkeit, ja in gewissem Sinne wichtiger, als der weibliche. Der Mann hat nämlich von Natur schärfere Lautirkraft; schon die Vocale treten, mit tiefern Tönen verbunden, weit genauer (akustisch unterscheidbarer) hervor, als beym Discant, wo sie, je höher die Stimme steigt, je schwerer zu unterscheiden, ja fast unmöglich abwechselnd wirklich als a, o, u, e, zu produciren sind. Hat es damit seine Richtigkeit, so folgt daraus, daß die Kunstgattung des sogenannten declamatorischen Gesanges, wo die Sprache mehr hervortritt, als die Stimme, eigentlich vorzugsweise die männliche heißen kann. Die Folgerungen aus diesem Naturgesetz sind aber für die Kunstbildung überhaupt noch viel wichtiger. Es erfolgt daraus nichts Geringeres, als daß der Text durch den Mund des Mannes eindringlicher wird, als durch den weiblichen, und folgt weiter, daß auf diesem Wege auch die Dichtkunst mehr ins Leben gebracht wird, als bisher möglich war.“ — Und später sagt er:

„Auch bei diesem Werk haben wir uns, wie bei allen andern, strengere (genauere) Gesetze des Wortausdrucks auferlegt, als wir von irgend einem Componisten befolgt sehen, und worüber theoretisch und critisch Rede zu stehen uns leicht wäre. Wir bleiben immer der Meinung, so wie wir uns auch für berufen halten, es bey jedem Anlaß zur Sprache zu bringen, daß im Wortausdruck der Hauptwerth jedweden Gesangswerks und Gesangstücks bestehe; und vollends in der vorliegenden Kunstgattung, wo das Wort, wie wir oben nachgewiesen, mehr hervortritt, muß auch diese Kunstwahrheit sich mit doppelter Kraft bewähren.“ —

Die in fortwährendem Wachsen begriffene Zahl von Männergesangvereinen lenkte bald auch die Aufmerksamkeit bedeutenderer Komponisten auf diese Gattung. Schubert, und später Mendelssohn, Schumann, Wagner und Liszt bereicherten die Männerchorliteratur einerseits mit Liedern, anderseits aber auch mit umfangreicheren Kompositionen, die an die Ausführenden Ansprüche stellten, denen die Mehrzahl der Chorsänger damals noch nicht gewachsen war. Es trat dann nach und nach in der Produktion vielfach eine bedauerliche Verflachung ein, die sowohl den Geschmack der Sänger, als auch den des Publikums nachteilig beeinflußte, so daß die ganze Gattung bei vielen ernsten Musikern in Mißkredit kam. Versuche, dieser Strömung entgegen zu wirken, sind indessen nicht ohne Wirkung geblieben und es ist erfreulich zu sehen, wie hervorragende Komponisten der neueren Richtung es sich angelegen sein lassen, die begonnenen Veredlungsversuche weiterzuführen.

Von Friedrich Klose sind bis jetzt 2 Hefte für vierstimmigen Männerchor erschienen. Das eine, bei Gebr. Hug in Leipzig und Zürich verlegte, enthält 3 Gedichte von Heinrich Leuthold, die den Titel führen „Asklepiadeische Strophen“. Die Vertonung dieser Gedichte durch Klose gehört nach meinem Geschmack zum Besten, was für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung geschrieben worden ist: warm empfundene, schöne Musik; weit abliegend von allem phrasenhaft Gewöhnlichen und stets treu dem poetischen Gehalt der schönen Gedichte folgend. Der Satz ist meisterhaft und wenn ich dabei noch etwas ganz besonders hervorheben möchte, so ist es die durchweg selbständige und fließende Führung der einzelnen Stimmen.

Das andere, bei C. F. Kahnts Nachfolger in Leipzig erschienene Heft enthält 4 Gesänge. Im ersten Gesang „Dem Vaterland“ von Otto Lanz ist, wie erwartet werden darf, die Absicht erkennbar, einen warmen, patriotischen Ton anzustimmen. Ein gewisser volkstümlicher Charakter, der mir in

diesem Falle fast unentbehrlich erscheint, wäre vielleicht bei einer weniger gewählten Harmonik und weniger interessanten Rhythmik mehr zur Geltung gekommen.

Ein wahres Kabinettstück feiner Empfindung und Gestaltung ist der zweite Gesang „Ein bißchen Freude“, Gedicht von C. F. Meyer. Die immer eindringlicher, fast stürmisch werdenden Fragen, ob menschliches Seelenleid mit diesem oder jenem Mittel geheilt werden könne, werden abgeschnitten mit einem, eher begütigenden „Nein“, und beantwortet mit den nach jeder Strophe wiederkehrenden, in imitierender Polyphonie komponierten Refrain „Mit ein bißchen Freude“.

Der dritte und vierte Gesang „Lustiger Krieg“ von Ad. Frey und „Trinklied“ von Leuthold schlagen einen humoristischen Ton an, der in dem Gedicht von Frey an alte Landsknechtlieder erinnert und dem sich auch die Musik gut anpaßt. — Das Trinklied, das auch musikalisch die tolle Weinlaune trefflich widerspiegelt, dürfte aber in der Ausführung durch einen großen Chor auf verschiedene Schwierigkeiten stoßen. Vor allem ist zu befürchten, daß viele Sänger die kühnen Tonfolgen nicht fassen können und sie daher nur so von ohngefähr treffen werden, wodurch sich ein Realismus einstellen könnte, dem das künstlerische Fundament unter den Füßen weggerutscht ist. Auch der Humor wird nur zur Geltung kommen, wenn gewisse, ich möchte sagen, musikalisch schauspielerische Eigenschaften bei den Vortragenden vorhanden sind; das dürfte aber doch wohl nur durch eine besonders sorgfältige Auswahl der Ausführenden zu erreichen sein.
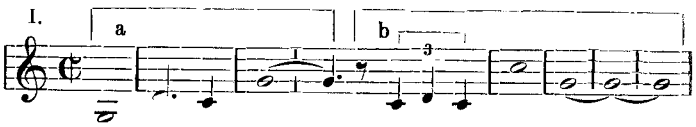
Der Sonne-Geist.

Von Hermann Suter (Basel).

Als wir Anfang März dieses Jahres im Basler Gesangverein Kloses „Mythisches Oratorium“ zum ersten Male zum Erklingen brachten, da gemahnte mich der musikalische Eindruck des Werkes lebhaft an eine wunderbare Dezembernachtstunde, die ich vor Jahren mit dessen Autor auf dem Rigi erlebt habe. Der volle Mondschein vergoldete die wie eine unermeßliche glatte Meeresfläche zu unsern Füßen liegende Nebeldecke, aus der in der Nähe einige schwarze Bergzacken und am Horizont die Schneegebirge herausragten „wie eine heilige Reihe von Jungfrauen, die der Geist des Himmels in unzugänglichen Gegenden, vor unsern Augen, für sich allein in ewiger Reinheit aufbewahrt“ (Goethe, Briefe aus der Schweiz). Die Worte, die mir Klose zukommen ließ, als ich ihm diesen Eindruck bekannte, sind so charakteristisch für den Sinn und die Art seines Schaffens, daß ich sie an dieser Stelle gerne wiedergebe. „Ja, Du hast recht“, schrieb er mir, „es ist viel von dem Erlebnis jener verklärten Nacht auf dem Rigi in meine Töne geflossen, und es ist meine Sonne-Geist-Musik eigentlich nichts anderes als ein Wiedererzählen dessen, was die geheimnisvolle Gottesnatur mir überall zuraunt. Auf ihre Sprache zu lauschen war mir von jeher Befreiung von aller Erdenlast, und ich erkenne darum in der Gabe, sie verstehen zu können, von allen Geschenken, die mir auf den Lebensweg mitgegeben wurden, das mich am meisten beglückende. Dagegen steht mir selbst die Musik zurück, die mir eigentlich nur Ausdrucksmittel der Erwiderung ist.“ Man kann danach ermessen, mit welchem Entzücken der Tondichter eine Dichtung wie Alfred Momberts „Sonne-Geist“ ergreifen mußte, als er sie zu Ostern 1914 kennen lernte. Da war ein erhabener Stoff, der sich zum musikalischen Ausdruck eines starken Naturempfindens willig darbot, ja dessen Sprache nach Vermählung mit der Musik sich förmlich sehnte. Denn dem mystischen Dichter — man hat Mombert nicht mit Unrecht einen modernen Mystiker genannt — sind die Worte unserer Sprache stets ein ungenügender Notbehelf für das Unsagbare, das er ausdrücken möchte. Da war denn diejenige Kunst so recht an ihrem Platze, die Schopenhauer so tiefsinnig erfaßte, wenn er sagt: der Komponist offenbare das innerste Wesen der Welt und spreche die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gebe über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff habe.
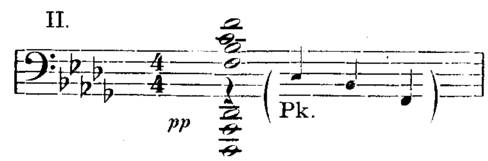
Im Gegensatz zum christlichen Mystiker, der sich an die Symbole der Kirche anschließen kann, mußte Mombert die Bilder für seine kosmischen Anschauungen erst schaffen, und so ist der „Sonne-Geist“ eine ganze neue Mythologie geworden. Wir treffen da Gestalten, wie „Die Himmlische“ (eine Art Urmutter, die ewig junge, schöne, reine, schaffende Natur), „die Himmelblume“, „die Himmelrose“, „der Baum“ (kosmische Gebilde, Weltsysteme), „der Himmelstrom“ (das lebenspendende Element, das des Weltbaums Wurzeln tränkt), ferner personifizierte Sternbilder, wie die Ziege Capella, die Schlange, den Adler, den Schwan. Obenhin gesagt, ist das Ganze eine Biographie der Sonne in 6 Teilen: Empfängnis und Geburt aus der Urnacht des Chaos — Kindheit, Heranwachsen, Emporstieg und Hochzeit des Sonnejünglings — Abstieg zur Erde, Untergang im Meer; Nacht, Sternensturz — Heimkehr zum Himmel, Weltenmorgen; Chorus mysticus von der ewigen Wiederkehr — Epilog in den Sphären — Epilog auf der Erde.

Dem Ganzen vorangestellt ist ein Vorspiel von einigen 70 Takten in unveränderter Tonalität C. Ueber Donnerrollen erheben sich zwei unsichtbare Chöre von Trompeten und Posaunen, ein näherer und ein ganz ferner, gleichsam ein Symbol für die Unendlichkeit der Räume, in denen sich das Kommende abspielt. Sie wandeln zunächst, im Einklang einander antwortend, das Hauptmotiv des Werkes ab



(das im Verlaufe überall da erscheint, wo von Licht, Strahl, Sonne, Emporstieg, Freude die Rede ist, in wechselnder Gestalt, bis in die feinsten Figurationen verfolgbar). Das Vorspiel hinter der Szene mündet schließlich in feierliche C dur-Harmonien aus, in die allmählich das ganze Orchester im Saale einfällt.

Nach dieser elementaren Einleitung erklingt zuerst der dunkel instrumentierte Akkord der Chaos-Nacht:
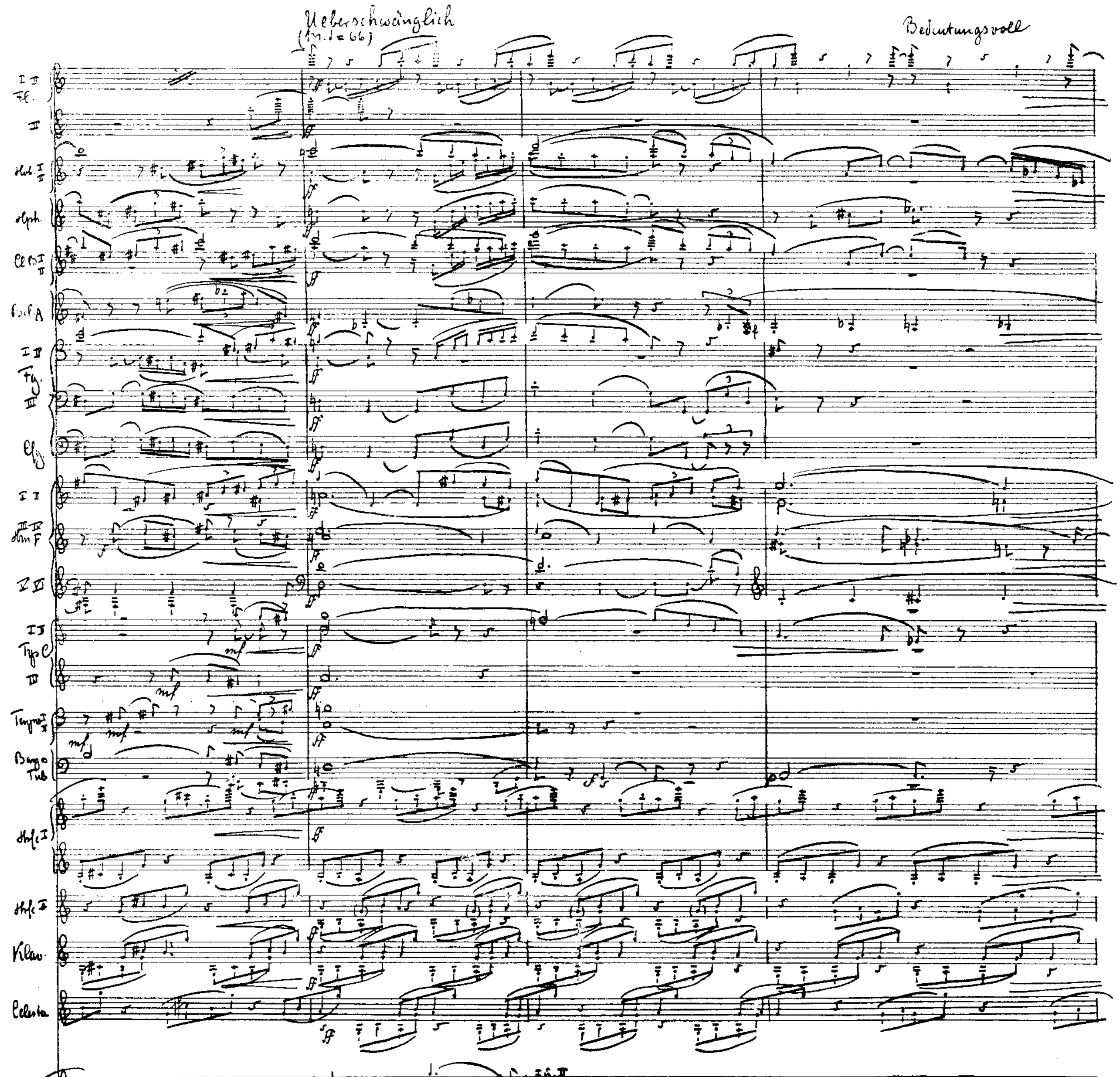


(Man erkennt leicht, daß seine vier oberen Töne die beiden aufsteigenden Quinten des Motivs I a in sich begreifen, und man mag bei diesem b moll-Mischklang daran denken, daß in unserer Zeit auch Richard Strauß, am Anfang und Schluß seiner Alpensymphonie, eine zusammenerklingende b moll-Tonleiter als Klangsymbol für „Nacht“ verwendet hat.) Aus dem Dunkel heraus vernimmt man zunächst drei verschiedene Stimmen; eine Altstimme singt:

Ich bin tief unten. Ich trage dein Haar,
das durch die Sterne-Welten hängt.
Das im Gewitter klar
leuchtend sich in Wolken senkt.
Das glühend mich umfängt
und mich versengt mit Wonnen — unsagbar!

Eine Sopranstimme:

Ich bin hoch oben. Ich sammle das Licht
deines Auges in Kristallen.
Schwebend vor deinem Angesicht
hör' ich einen Ton erschallen,
Sterne in den Abgrund fallen,
daß mir im Glanz die Seele zerbricht.



Fr. Kloses Handschrift: Partiturseite aus „Der Sonne-Geist“.

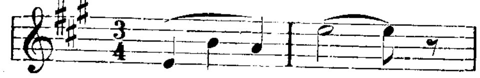
Eine Mezzosopranstimme:

> Du hast, die vergangen sind,
> Himmel=Lichter eingesogen.
> Sitzend auf dem Sternebogen
> lächelst du seliges Kind,
> wenn von den wilden Weltall=Wogen
> eine zu dir aufschäumt und zerrinnt.

Die so angeredet wird, ist die Himmlische. Wenn sie nun zu singen beginnt:

> Alles kreist um mich zu ewigem Spiel

so erhebt sich im Orchester eine aus den vier ersten Tönen des Hauptmotivs gebildete Reigenweise



die im Verlaufe des Werkes eine wichtige Rolle spielt. Sie erreicht ihren schwungvollen Höhepunkt bei den Worten der Himmlischen:

> Komm du schöner Stern dort in der Bläue,
> schwebe freundlich her zu meinem Schoß.
> Tanze du mit mir.

Die glühende Vereinigung der beiden Himmelswesen erfolgt nach einer das Reigenmotiv durch alle Orchesterstimmen bis zur Höhe durchführenden Steigerung in einem wilden Unisono des höchsten c, worauf in raschem Absturz der Stern, allen Glanzes bar, trümmernd in der Tiefe an ferne Sterne anklingt. Zur wiederkehrenden Reigenweise singt jubelnd die Himmlische:

> Tanzt ihr Welten! Jauchzt ihr Gespielen!
> Denn ich trage, was mich selig freut,
> trag' ein Wunderding im Schoß.

Nun erklingt zum erstenmal der Chor, und zwar zunächst der kleine, der als Chor schwirrender Kometen flüstert:

> Oh! aus ihrem Schoß sprießt eine Blüte!
> Die Hohe Himmlische
> gebar das Wunder der Welt!

Der große Chor (kreisender Sterne) fällt ein:

> Preist euch selig!
> . . . .
> Erzählt es den Welten!

Und beide Chöre:

> Es ist eine Blume
> unter uns Sternen!
> . . . .

(Die Teilung in zwei Chorgruppen ist im ganzen Werke festgehalten.)

Die Reigenweise verdämmert: die Himmlische, aus dem spielenden Kind zur himmlischen Mutter geworden, zieht sich aus dem Glanz zurück

> in eine stille undurchrollte Welt.

Der Rhapsode (der „Evangelist" des Sonne=Geist) erzählt nun, wie in dämmernden Räumen ihrem Schoße die Himmelblume entsprießt, ein Weltgebilde;

> heilige Bahnen künftigen Wandelsternen

sind die Adern ihrer Blätter,
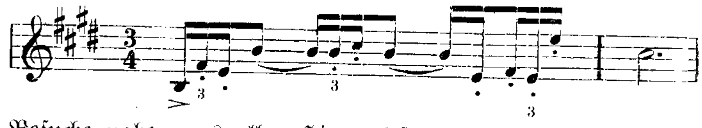
> diamantene Ränder, Randgebirge

ihr Kelch. Dem gestirnten Samen dieser Welten=Blüte entsprießt am Ufer des Himmelstroms ein Baum. In einer Steigerung von dunkler Pracht schildern Einzelstimmen und Chöre, getragen vom wogenden Orchester, wie Strom und Baum in allmächtiger Liebe sich einen, und mit dem verklingenden Nacht=Akkord (II) endet der erste Teil, wie er begonnen hatte.

Der zweite Teil, in leuchtendem E dur, zeigt uns die Frucht von Baum und Strom, Sonne, das strahlende Kind, wie es, noch festgebannt bei den Erzeugern, am ersten neuen Weltenmorgen

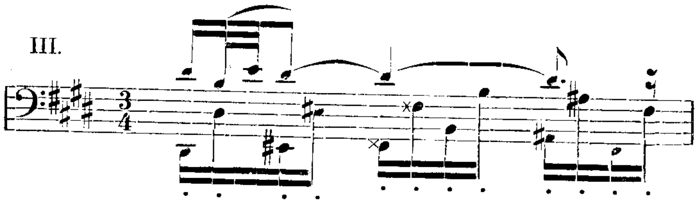
> spielt mit Strahlenblick auf Himmelwogen;
> verstohlen in des Weltbaums dichten Aesten.

Das Hauptmotiv erscheint in scherzo=artiger Gestalt:



Besuche nahen aus allen Himmelsfernen. Zunächst Capella, die große Sternenziege, über den Himmel trottend:
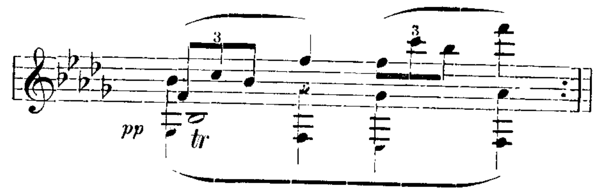
III.



Sie wird die Amme und die Pflegerin und singt ihm das lustige Sterne=Lied. Andere, durch ein aus Motiv III entstandenes Marschsätzchen hergeleitet, bringen ihm Geschenke und wundersame Lieder: eine ungeschlachte b moll-Weise singt das ungeheuerliche Einhorn, eine selig dahinziehende Fis dur-Weise der Schwan, in schwerfällig chromatischem d moll windet sich die Schlange, und die erhabene Weise des Adlers, der über Welten schwebt, führt wieder motivisch und tonartlich zu dem leuchtenden E dur-Anfang des Teiles zurück. Ein a cappella-Satz des kleinen Chores schildert das Heranwachsen des wunderbaren Sonnenjünglings,

> den die schönen jungen Wandelsterne,
> den auch viele alten ernsten Sterne
> froh umkreisen.

Sein Strahl dringt in das uralt=öde Reich der Nacht und weckt die himmlische Mutter aus steinernem Leid. Sie erkennt in den Höhen ihren Sohn; visionär stammelnd



beginnt der Gesang, mit dem sie ihn begrüßt, weitet sich aber mächtig zu den Worten

> Du bist das seligste, das jüngste Licht,
> geliebt von jeder Nähe, jeder Ferne.
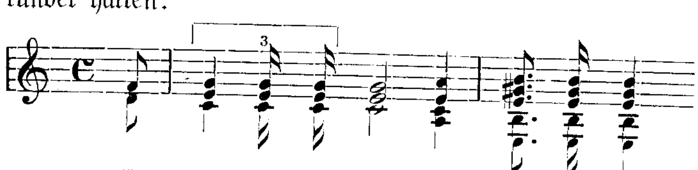
Verträumt erklingt das Reigenmotiv, wenn sie fortfährt:

> Alles vergangen. Ganz vergessen.
> Wieder sitz ich auf dem Sternebogen,
> bin das Kind, ich spiele im Himmel.
> Nicht mehr einsam. Bei mir sitzt mein Sohn,
> bei mir sitzt jetzt Sonne, mein Geliebter.
> Zeit ist jetzt. Ich bin die Himmelbraut,
> du der Bräutigam, wir feiern Hochzeit.

Wie die Gäste kommen und die Himmlische sich zum Feste schmückt, das ist durch die oben beim Ueberbringen der Geschenke erwähnte Marschweise musikalisch illustriert. Sonne eilt der Himmlischen entgegen.

> Und jetzt sitzt die Mutter bei dem Sohn,
> sitzt der Bräutigam bei seiner Braut
> strahlend oben auf dem Sternebogen.

Was schon vorher Einzelstimmen der erwachenden Mutter verkündet hatten:
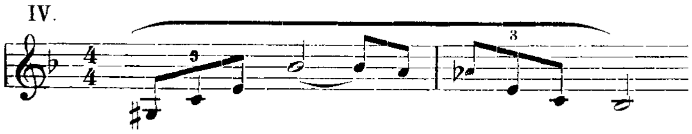


das jubeln jetzt mit ihnen die Chöre ins Weltall hinaus, und in mächtigem Aufschwung, in der Weise des Adlers, rundet sich das helle Gebilde des zweiten Teils.

Andere Töne schlägt der dritte Teil an. Die Sehnsucht der Erde nach der Sonne ist personifiziert in der flöteblasenden Nymphe, die aus schattigkühler Wassergrotte ihr Sehnsuchtslied zum Lichte hinaufsendet. Wenn am Anfang

dieses Teiles unter einem liegenden hohen c die **B a r i t o n - f l ö t e** ihre inbrünstige Weise anstimmt:

IV.
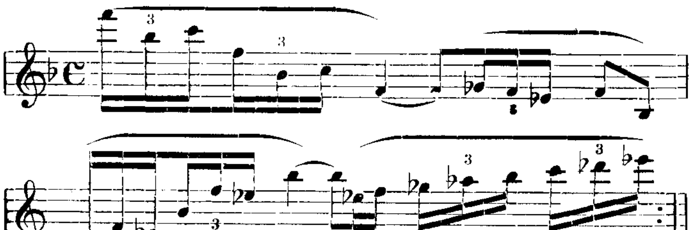


so muß ich immer an eine der schönsten Eingebungen Gottfried Kellers denken, der in dem Gedicht „Winternacht" die Nixe durch das grüne Eis emporschauen läßt:

> Mit ersticktem Jammer tastet' sie
> An der harten Decke her und hin,
> Ich vergeß' das dunkle Antlitz nie,
> Immer, immer liegt es mir im Sinn!

Traumhaft poetische Klänge malen das wundersame Leben in der dämmernden Wassertiefe, das ein junger Lichtstrahl plötzlich erhellt.
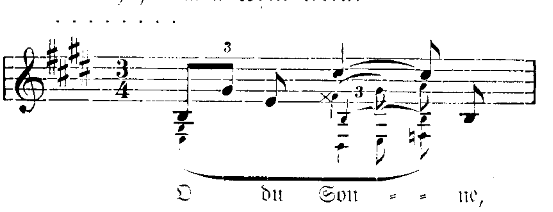
> Und die Nymphe läßt die Flöte sinken,
> ganz versunken starrt sie auf den Goldfleck,
> und dann sieht sie stumm hinan den Lichtstrahl,
> . . . .
> sie erblickt in den Höhen sitzend Sonne.

Das **K l a v i e r** spielt hier mit den aus Ia gebildeten Figuren



eine charakteristische Rolle. Der kleine Chor erzählt:

> Sonne sitzt bei seiner schönen Mutter
> . . . .
> Aus der fernen Tiefe dringt ein Rauschen,
> dringt herauf ein leises Meergeflüster:
> deutlich hört man Worte reden:
> . . . .
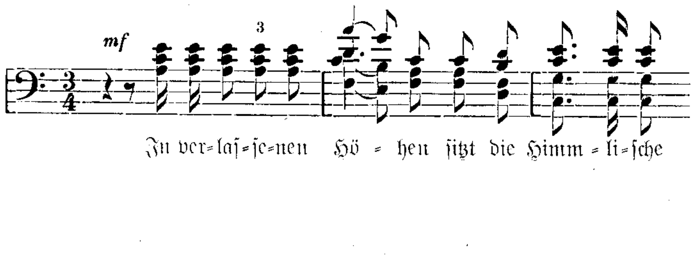


> zu dir hebt sich mein Herz
> in der kühlen, kühlen, kühlen Nacht" —

singt die Nymphe.
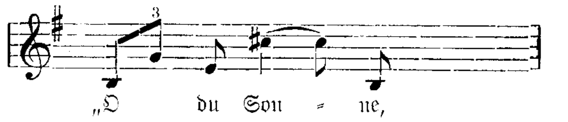
> Sonne wird von Glück, von Weh durchschüttert.
> Oh beglücken! O Glück empfangen!
> Hin in ferne liebende Arme!
> Er ruft: im glühenden Hinabsturm:
> „Mutter — ich muß hinab!"

Die glühend-sehnsüchtige Harmonik des nun folgenden bedeutsamen **O r c h e s t e r z w i s c h e n s p i e l s**, das den Sonnenuntergang begleitet, ergibt sich mit ihren Ganztonpassagen schon aus der Struktur des Motivs IV, das diesen Abschnitt beherrscht. Wenn, der antiken Anschauung entsprechend, die Sonne im Meere untergegangen ist, verklingen die Harmonien leise unter dem gehaltenen hohen c der Oberstimme, das die erste Abteilung des dritten Teils eröffnet hatte. In scharfem Kontrast zu diesem farbenfreudigen symphonischen Stücke steht die Musik, die nun weiterhin das Verdämmern und Erlöschen des Lichts begleitet. Ein tiefer Chor (Alt-, Tenor- und Baßstimmen) in strenger, an die **K i r c h e n t o n a r t e n** gemahnender Harmonik ist das trefflich gewählte Ausdrucksmittel, uns die Himmlische in ihrer öden Verlassenheit zu zeigen.



Kaum ist je das Zunachten in poetischerem Bilde geschildert worden, als es hier durch Mombert geschieht, wenn er den Sonnejüngling durch die trüb gewordene Flut hoch oben die Himmlische in trauernder Verhüllung, neben sich die junge Nymphe als Müde und Gealterte erblicken läßt;

> es sinkt sein Haupt in dämmernde Kluftnacht
> glanzlos ab; erloschen und versteint.
> . . . .
> Nächtige Sonne! Es zerfließt jetzt auch
> deiner Freundin irdisch schönes Antlitz;
> im Nebel zerreißen die lieblichen Züge;
> es hallt ihre Klage:



> es zerfließt mein Herz
> in der kühlen, kühlen, kühlen Nacht."
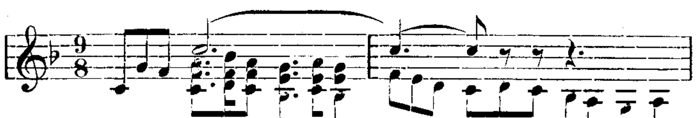
Immer kahler gleichsam wird die Musik des Chores, zuerst drei-, dann zwei-, schließlich nur noch einstimmig, wenn er erzählt, wie nun Sonne, ein steinerner Schatten, verlassen von den Wandelsternen, von Urtieren umlagert, im Raume schwebt.

> Da beginnt ein großer Sturz der Sterne,
> Glühend, sprühend in die dunklen Räume.
> Aus allen Räumen, von allen Sternen
> blasen lange Trauer-Posaunen.

Die Musik zu dieser Stelle, in finsterem b moll auf dem Nachtakkord basiert, in die zum ersten Male die Orgel und die früheren Fernchöre der Trompeten und Posaunen eingreifen, ist der erste dynamische Höhepunkt des Werkes, nach der Nachtseite hin, eine Art **j ü n g s t e s G e r i c h t**. Plötzlich schweigt es stumm. „Ich bin blind" weint die Himmlische, „schwarz ist das Licht! Mich friert", zur gleichen Weise, die früher ihr Erwachen aus steinernem Leid begleitete. Geheimnisvoll schweben Gestalten vorüber mit dem trostvollen Gesang:

> Wir tragen es schon,
> du brauchst nicht zu sorgen.
> Harre auf deinem Thron
> bis zum neuen Morgen.
> Wenn es uns auch zerreißt,
> wenn es uns schier zerbricht:
> Es ist doch der Geist;
> es ist ja das Licht.

Der **v i e r t e T e i l** beginnt mit einem „**M o r g e n - C a p r i c c i o**". Der Rhapsode schildert humorvoll, wie ein Strahl über plumpgeformte Wolken hüpft,



wie die Winde und Quellen, die Blumen und Vögel erwachen, wie die himmlische Gärtnerin den Morgenstrauß bindet, alles zu einer Musik von köstlicher Naivetät und Morgenfrische. Sonne, wie Faust im 2. Teil neugeboren und unberührt von den Erlebnissen der Nacht, schwebt wieder glückstrahlend im Himmel, und die Himmlische, die sein Strahl ins schimmernde Auge trifft, ist jetzt wissend geworden und erkennt, daß er vielleicht geboren ward, damit sie, die Zeitlose, die Zeit erfahre.

> Ich will mich liebend seiner freuen,
> und dann alles Leid von ihm ertragen.

Wenn der Schleier von ihrem Haupte sinkt und Natur im Morgenglanze sich enthüllt, schallt Jubel durch die Sphären;

> aus allen Räumen, von allen Sternen
> blasen lange Freuden-Posaunen.

In strahlendem C dur erhebt sich hier die zweite dynamische Gipfelung des Werkes, nach der Lichtseite hin. Wenn Sonne der Himmlischen, die ihm jetzt als das Herrlichste in aller Welt entgegentritt, seine Arme öffnet und wieder bei ihr strahlend oben auf dem Sternebogen sitzt, da entfaltet sich die **R e i g e n - w e i s e** aus dem ersten Teil zu einem so herrlichen Glanz und Schwung und zugleich zu solch wahrhaft sublimer schweben-

der Anmut, daß wir in diesem Schluß des vierten Teiles vielleicht überhaupt den Wirkungshöhepunkt des Werkes anzusprechen haben, um so mehr, als ihm in dem Chorus mysticus von der ewigen Wiederkehr, den gleich darauf der kleine Chor a cappella anstimmt und der die Sehnsuchts-Weise der Erde unter dem gehaltenen c der Oberstimme diesmal vokal in eigenartiger Harmonik durchführt, eine Eingebung von höchster Eindruckskraft an die Seite tritt.

Das wird dauern. Durch Welt-Zeiten hin.
Sonne-Geist, im Himmlischen geboren,
drangvoll an das Irdische verloren.

So eröffnet der Chor den fünften Teil.

Es wird enden. Einst im höchsten Frühling.
. . . .
Dann wird Traum auf alle Welten fallen.
. . . .
Dann blickt Sonne in sein eigenes Licht.
. . . .
Dann sitzt Nymphe in der Blumenlaube
und birgt in sich die Wonne seines Bildes.
Und die Himmlische ist jetzt ein Traumbild
. . . .
Ueber allem aber schwebt
wunderbar ein Adler: der Gedanke.

Es ist offenbar: alles Wünschen, Erleben, Verschulden und Versöhnen wird nun zum Bilde, zum Gleichnis, zur Dichtung (platonischen Idee, Schopenhauers reiner willenloser Erkenntnis, Objekt der Kunst). Daß wir den Sinn dieses Epilogs in den Sphären so zu erfassen haben, zeigt sich auch aus dem Schluß; denn die Stimme, die dem Geisterchor (Reigenweise) der Großen, der führenden Gestirne, und der Kleinen, der schicksallosen Geleiter, inbrünstig zuruft:

Nehmt mich mit,
ihr hohen Wandler,
. . . . .
nehmt mein Herz mit!
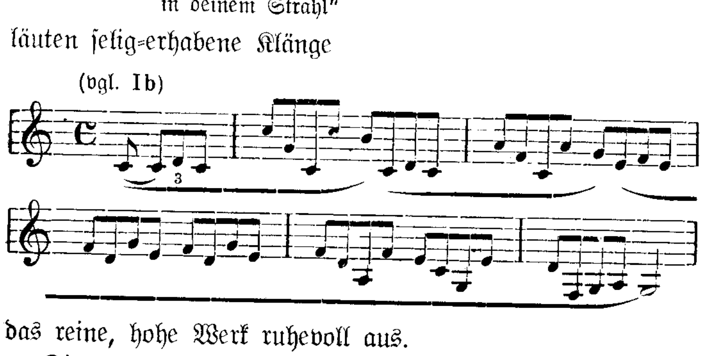
ist offensichtlich nichts anderes als die Stimme des verzückten mystischen Dichters, der sich hier selber in sein Werk hineingestellt hat.

Der sechste Teil aber, der Gesang des alten Hirten, der fern im tiefen Asien seine Herde weidet, gleichsam das Herz des Werkes (Klose hat mit der Komposition dieses Teiles sein Werk begonnen), das ist der Epilog des Menschen auf der Erde, des Menschen, der die Erde baut und vertrauensvoll und dankbar zur Sonne aufschaut: ein ewig ehrwürdiges Bild. Pastorale Klänge des Englisch-Horns im Sonne-Geist-Motiv (I) leiten es ein, und nach den herrlichen, den innersten Kern der Dichtung bloßlegenden Schlußworten:

„Zuletzt erkannt' ich in dir das Sinnbild
des Menschengeistes.
Nun überschwebt mich mein Glück.
Ich weide meine Herde
in deinem Strahl"

läuten selig-erhabene Klänge

(vgl. Ib)



das reine, hohe Werk ruhevoll aus.

„Die echten Künstler sind die Religiösesten der Sterblichen," sagt Rodin.

Friedrich E. Koch: „Hügelmühle" und Franz Schmidt: „Notre Dame".

Ur- und Erstaufführung am Deutschen Opernhaus und K. Oper in Berlin.

Kurz vor dem Schluß der Saison und mitten in den Wundern der Maienzeit kamen unsere Berliner Opernbühnen mit zwei neuen Werken heraus: Das Deutsche Opernhaus mit der Uraufführung von Friedrich E. Kochs „Hügelmühle" und die Königliche Oper mit Franz Schmidts **„Notre Dame"**. Daß man in der Deutschen Oper keine Kosten und Mühen spart, um für das Schaffen moderner Musiker einzutreten, zeigt den gesunden Sinn und den künstlerischen Geist dieser aufstrebenden Bühne. Friedrich E. Koch bietet aber kaum irgendwelche Aussichten auf einen durchgreifenden Erfolg. Dazu ist seine Musik zu undramatisch, zu schwerblütig und einseitig. Man kennt ihn als gediegenen Chorkomponisten und schätzt seine Arbeiten im Oratorium und in der Symphonie. Aber die Bühne stellt andere Vorbedingungen, sie will dramatisches Leben spenden, will durch die Musik szenische Vorgänge vertiefen, verbreitern, ja überhaupt erst gefühlsmäßig verständlich machen. Diese Forderungen vermag Koch nicht einzulösen. Er hat sich sein Textbuch nach einer Erzählung von Karl Gjellerup selbst zusammengestellt: ein altes, schon hundertfach variiertes Motiv. Da ist der biedere, treue und grundehrliche Müller Meinhard zwischen zwei Frauen geraten, zwischen die sinnliche, leidenschaftliche Liesa und die goldige, blonde Hanna. Liesa betrügt ihn mit einem andern Liebhaber, will aber gern Meisterin werden und fängt den Müllermeister immer wieder ein, sobald er schwankend wird. Die gute Hanne aber entsagt und opfert ihr ersehntes Lebensglück. Kaum fühlt sich Meister Meinhard frei, da sieht er seine Mühle stille stehen und eilt, nichts Gutes ahnend, zu seiner mit ihm und seinem ganzen Leben so eng verwachsenen Mühle. Er findet Liesa mit ihrem Liebhaber in inniger Umarmung, sieht sich betrogen und wirft mit eigener Hand den glühenden Holzscheit in die Mühle, die ihn und das Liebespaar in Flammen erstickt. Dieser knappe und enge Inhalt wird durch allerlei Einlagen gestreckt. Eine Jagdszene mit Hörnerklang und Gesang wird eingeführt, breite Chöre verlängern die Szene, und schließlich gibt es auch ein paar Volksliedbearbeitungen nach Weisen des 16. und 17. Jahrhunderts. Doch alle diese künstlich eingewobenen Einlagen täuschen nicht über die dramaturgischen Schwächen des Buches hinweg. Es fehlen wirksame Steigerungen und Abschlüsse, es fehlt das eigentliche lebendige Interesse an den Vorgängen. Die Musik tut wenig dazu, um uns in die Szenenfolge mit einzuspannen. Sie ist gleichmäßig, dumpf und schwermütig, ganz auf den Geist einer herben nordischen Landschaft eingestellt. Große melodische Bogen und geradlinige musikalische Entwicklungen sind kaum zu finden, alle Szenen gehen in einer ziemlich eintönigen Orchesterphantasie vorüber. Koch bekennt sich bald zum veristischen Stil, bald zu Wagnerschen Grundsätzen und bringt ein Rezitativ, das weder melodisch noch dramatisch den Wortakzent verstärkt oder musikalisch steigert. Dabei ist sein Orchester mit äußerster Feinheit geführt, an aparten Farben reich und auch gewaltig aufbrausend, wenn wirklich einmal eine szenische Ueberraschung unterstrichen werden soll. Das Beste bringen die Chöre im ersten und zweiten Akt, schön geschwungene und mit großer Kunst gesetzte Szenen, die Kochs Sonderbegabung an Musterbeispielen zeigen. Im ganzen überzeugt aber die Partitur nicht von seiner dramatischen Kunst, sie ist gewandt und tüchtig gearbeitet, aber nicht aus der Szene herausgewachsen. In einer guten Aufführung fand das Werk den im Deutschen Opernhaus üblichen starken Erfolg. Solisten und Orchester gaben ihr Bestes, Eduard Möricke dirigierte und Felix Lagenpusch hatte die Spielleitung, die mit dem Brand der Mühle ein kleines Meisterstück moderner Inszenierungskunst brachte.

Franz Schmidt, dessen Oper **„Notre Dame"** seinerzeit in Wien stürmisch gefeiert wurde, hat im kritischen Berlin große Widerstände zu überwinden. Sie richten sich in erster Reihe gegen das grelle Buch, das aus Victor Hugos Roman eine arge Schauerromantik herausholt. Die starken Effekte, die sich an die Erlebnisse der bildhübschen Esmeralda knüpfen, der Untergang der ersten beiden Liebhaber durch Dolch und Selbstmord, das Ende des dritten und vierten durch Sturz vom Turm und Selbstvernichtung, dazu die liebende, eingekerkerte, befreite und endlich hingerichtete Esmeralda — all diese derben, auf die Bilderschlüsse verlegten Situationen stoßen ab und fallen auf die Nerven. Nicht ihrer grellen Ausmalung wegen, sondern weil sie nicht hinreichend motiviert werden, weil sie nur eine Unterlage geben für eine reiche und möglichst verschiedenartige musikalische Ausdeutung. Das Buch ist mehr Vorwand für die Musik als eine eigene, aus sich selbst überzeugende dramatische Leistung. Aber das eine bringt diese Häufung äußerlicher Wirkungen mit sich: Der Musiker kann sich voll ausleben, kann drohen und wettern, singen und lyrische Partien schreiben, kann liturgische Stücke, Volksszenen, Liebesduette, dramatisch erregte Zwiesprachen und die verschiedensten Arten blutigen Zusammenbruchs nachklingen lassen. Und Schmidt läßt sich keine Gelegenheit entgehen, um alle diese Vorgänge in seiner musizierseligen Partitur einzufangen. Er ist Musiker durch und durch. Vielleicht mehr Symphoniker als Dramatiker. Seine ganze Art, die so gern in breiten Zwischenaktsmusiken schwelgt, könnte aus der nachwagnerschen Literatur ohne weiteres abgeleitet werden. Eine Musik, die keine harmonischen oder stilistischen Ueberraschungen kennt, ja die nicht einmal Probleme sucht oder findet. Von allen Seiten strömen die Anregungen ein, von der großen Oper Meyerbeers, von Wagner und auch von der romantischen Lyrik. Bis in Einzelheiten hinein läßt sich diesen Anregungen und Einflüssen nachgehen. Und doch ist er ein Musiker, der interessiert, der schier unerschöpflich in

seiner singfrohen, musizierfreudigen Natur scheint. Wenn auch die eigentlichen dramatischen Abschlüsse ziemlich schnell und ohne packende Kraft vorübergehen — in den breiten, dramatisch ruhenden Partien breitet sich seine Musik um so kräftiger und schöner aus. Melodien reihen sich aneinander, Steigerungen und Entwicklungen, die nie um den rechten Ausdruck verlegen sind. Es ist ein Schwärmen und Singen aus innerlich reichem Gemüt. Nicht immer plastisch und prägnant, aber stets voll und warm hinströmend. Wundervoll klingt sein Orchester. Die Streicher, die vielfach geteilt sind, entwickeln einen Glanz und eine Schönheit, daß es einem ordentlich schwer fällt, an die derbe Hintertreppenromantik der Szene zu glauben. An der Königlichen Oper kam die Partitur unter Dr. Stiedry zu herrlichem Klingen. Und die Sänger Schwarz und Bohnen, Henke und Kirchner in diesen dankbaren Partien zu hören, lohnte schon die Einstudierung. Die Esmeralda sang Fräulein Marbers mit schönem Empfinden, wenn auch dramatisch etwas leblos. Aber viel Leben ist diesen Romanhelden wohl überhaupt nicht zu geben. Besondere Schwierigkeiten stellt das Werk an die Spielleitung und Inszenierung. Herr Haas überwand sie mit kühnem Griff und starker Phantasie. Die Volksszenen mit ihrem Fastnachtstreiben, dann die Menge vor der Kirche und schließlich das Bild auf dem Glockenstuhl von Notre Dame wird man in dieser bildkräftigen, wirksamen Einstudierung so leicht nicht vergessen. Mit dieser Aufführung hat die Königliche Oper ihre große Leistungskraft von neuem bewiesen. Nur schade, daß sie sich so selten zu solchen Kunsttaten entschließt und auch dann noch reichlich hinter den Ereignissen hinterherkommt.

Dr. Georg Schünemann.

Musikbriefe

Chemnitz. Im weiteren Verlaufe des musikalischen Winterfeldzuges ist uns hervorragend Neues nicht geboten worden, aber die Güte fast aller gehörten Aufführungen ließ kaum etwas zu wünschen übrig. In den Konzerten der städtischen Kapelle nahmen die Darbietungen von Weingartners 4. Symphonie (F dur), Mayerhoffs c moll-Symphonie Nr. 2, die von Franz Stein, Jena, herausgegebene und Beethoven zugeschriebene Symphonie in C dur besonderes Interesse für sich in Anspruch und wurden unter Malatas — bei Mayerhoff unter des Komponisten — Leitung in großer Schönheit herausgebracht. Mit Befriedigung konnte man eine Wiedergabe von Rich. Straußens „Heldenleben" begrüßen. G. F. Händels g moll-Konzert für Streichorchester, mit darüber geschriebenen zwei Violinen und ein Violoncello, lebte wieder auf in einer besonders wohlgelungenen Aufführung mit den Solisten Heinrich Bobell, Josef Schik und Bruno Mann. — Erstmalig an die große Oeffentlichkeit traten die jugendliche Pianistin Herta Müller und die Sängerin Ilse Geidel-Born. Erstere führte sich mit dem cis moll-Klavierkonzert von Rimsky-Korsakow als werdende Künstlerin bestens ein und Ilse Geidel-Born erwies sich in einem eigenen Liederabend mit Kompositionen von Brahms, Hugo Wolf, C. Reinecke u. a. als treffliche Sängerin, der Reife sehr nahe. — Die in der zweiten Hälfte des April abgehaltene Kunstwoche des Sächsischen Künstler-Hilfsbundes bildete das hervorragendste Ereignis der Zeit und brachte des Schönen und Guten eine ansehnliche Fülle. An erster Stelle ist da eine ungekürzte Aufführung der Wagnerschen „Meistersinger" zu erwähnen unter Mitwirkung namhafter auswärtiger (meist Berliner) Kräfte, allen voran Artur Nikisch als geistvoller Leiter des Ganzen und seiner Führung folgend: Michael Bohnen, Eduard Habich, Waldemar Henke, Kläre Dux aus Berlin und Georg Zottmayr aus Dresden. Alles in allem eine hochwertige Kunsttat ersten Ranges. Dem Chemnitzer Lehrer-Gesangverein und seinem Frauenchore gebührt das Verdienst, einen anderen wertvollen Kunstgenuß dargeboten zu haben mit einem gemischtchörigen Volksliederabend, bei dem Alfred Kase als Solist auftrat. Die choristischen Leistungen des Vereins standen auf einer so hohen Stufe der Vollkommenheit, wie man sie unter Franz Mayerhoffs Führung nur erwarten kann. Zu den bekannten Volkslieder-Bearbeitungen von Sigfried Ochs, deren eigenartige Stimmführung so bestrickend wirkt, traten noch zwei neue hinzu: „Wächterlied" und „Friedericus", welche ihre Uraufführung hiermit erlebten. Der Komponist war selbst anwesend und hat sich über die außerordentlich feinkünstlerische Wiedergabe seiner Lieder sehr anerkennend ausgesprochen. Einen hohen Rang in den Aufführungen dieser Kunstwoche nahm auch die Bachsche Matthäus-Passion ein, welche vom Lukas-Kirchenchore in seinem Gotteshause unter Georg Stolzens Leitung mit großem Erfolge gesungen wurde. Als Solisten erwarben sich dabei besondere Verdienste Frau Rahm-Rennebaum, Dresden, Richard Fischer, Würzburg und Strathmann, Weimar. — Der bisherige Pächter und Leiter der städtischen Theater, Richard Tauber, beging vor wenigen Tagen die Feier seiner 40jährigen Bühnentätigkeit. Er ist dabei als Mensch und Künstler sehr gefeiert worden und um ihn zu ehren, hat die Stadt Chemnitz ihn zum Intendanten der städtischen Theater ernannt, die Theater selbst aber in eigne Verwaltung übernommen.

—ch.

*

Gera. Das Geraer Musikleben in die vorliegenden Blätter einzuführen bedarf es zunächst einer kurzen Charakteristik des musikalischen Kulturmilieus. Seit Jahren wird hier gute Kunst gewollt und mit stetem Ernst und Nachdruck betrieben. Vor allem ist es der zielbewußte Kunstwille unseres Fürsten Heinrich XXVII. Reuß j. L., der aus kleinen Anfängen und unter mancherlei Widerständen die Kunst in Gera zu blühendem Leben geweckt hat. Gera ist eine echte Fabrikstadt, es gibt keine eigentlich vornehmen Viertel, alles dient der Arbeit, dem Geschäft. So war auch der Sinn der Geraer bis vor kurzem noch wenig zu haben für die edlen und schönen Dinge des Lebens; die materiellen Interessen, das Bedürfnis nach Unterhaltung und Ablenkung überwogen stark. Dazu kam, daß Gera mit etwa 60 000 Einwohnern keine eigentliche Fremdenstadt ist, alle künstlerischen Veranstaltungen sich also an das gleiche Publikum wenden. So war es gewiß nicht leicht, die Geister umzustimmen. Da sich eine gute Oper in Gera nicht halten konnte, so verzichtete der Fürst in weiser Selbstbeschränkung auf die Oper überhaupt und pflegte vor allem die Konzertmusik. Einen treuen und kunsterfüllten Helfer hatte der Fürst dabei an Geh. Hofrat Kleemann, der vor einigen Jahren aus Gesundheitsrücksichten den Taktstock niederlegte und nun in Hofkapellmeister Heinrich Laber einen hochbegabten Nachfolger gefunden hat. Aus kleinen Anfängen, aus einer nicht immer harmonischen Einheit von Hofkapelle und Stadtkapelle, bildete Kleemann einen wohldisziplinierten Musikkörper von einigen 50 Mitgliedern, und jetzt konnte Laber bereits auf vielfachen Gastreisen nach Berlin, Leipzig, Süddeutschland, Kassel, Darmstadt, Hannover u. a., ja nach Sofia und Konstantinopel sein und seiner Künstlerschar tüchtiges Können erweisen. Nicht vergessen werden darf auch die tatkräftige und umsichtige Mithilfe des Musikalischen Vereins, der nun schon auf die stattliche Reihe von fast 340 Konzerten (bei jährlich 6 Konzerten) zurückblickt. Er hat die musikalischen Kreise Geras zusammengeschlossen, hat bedeutende Solisten herbeigerufen und durch die Gründung eines gemischten Chors die Aufführung großer Gesangswerke ermöglicht. Endlich hat er seine Verdienste am Ausbau des Fürstlichen Konzertsaales, der, etwa 1100 Personen fassend, in seiner feinsinnigen Innendekoration und in glücklichen akustischen Verhältnissen, mit einer prachtvollen Orgel ausgestattet (Stiftung des Kommerzienrats Hirsch), ein Schmuck Geras und eine durch keine niedere Kunst entweihte Heimstätte der Musik geworden ist. — Durch Gastspiele auswärtiger Theater werden jährlich einige Opern ermöglicht. Als unerreichte Muster dafür hatte der Fürst bis zum Kriege jährlich (zu seinem Geburtstage) je eine Wagner-Aufführung in Bayreuther Besetzung veranstaltet, die allen Musikfreunden unvergeßlich sein werden. Mottl, Nikisch, Dr. Muck haben bereits in Gera den Taktstock geführt, Kutzschbach (Dresden) und Lohse (Leipzig) sind wiederholt unsere Gäste. In letzter Zeit hat sich auch unser Hofkapellmeister selbst an der musikalischen Leitung von Opern (Entführung und Don Juan) mit dem Glück des geborenen Musikers versucht. — Drei Kammermusikabende, geleitet von unserem ausgezeichneten Konzertmeister Joseph Blümle, selbständige Konzerte durchreisender Künstler, die Aufführungen des Geraer Damenchores unter Leitung der Gesangspädagogin Elisabeth Müller vervollständigen das Bild des musikalischen Lebens in Gera. Die Sachlichkeit des Chronisten verlangt zu bemerken, daß dem Fürstlichen Hoftheater eine Operette angegliedert ist, die in Dr. Hartzem einen erfahrenen und tüchtigen musikalischen Leiter hat. — Das Geraer Publikum hat sich unter den vielfachen Einwirkungen unter einheitlichem Willen außerordentlich entwickelt. Die Konzerte bis zur Kammermusik hin haben volle Häuser, und der Beifall ist freudig und verständnisvoll. — Von den Genüssen, die uns der diesjährige Winter wieder in reicher Fülle gebracht hat, kann nachholend — leider — nur sehr im allgemeinen die Rede sein. Laber ist in erster Linie moderner Musiker, begabt mit einem außerordentlich feinen Klangempfinden und Gefühl für Rhythmus; er beherrscht das moderne Orchester mit instinktiver Sicherheit, anfeuernder Energie und lebhaftem Nachempfinden. Er erbringt den Beweis dafür, daß die besondere Art seiner Begabung auch unsern Klassikern zugute kommen kann: die Programme Labers zeichnen sich stets durch ihre künstlerische Zusammenstellung aus. An klassischer Musik gab es: Bach, Suite in D dur und 1. brandenburgisches Konzert in F dur. Haydns Symphonie mit dem Paukenwirbel, Mozarts Symphonie in D dur Nr. 35, Beethovens 2. und 7. Symphonie. Schuberts liebenswürdige kleine B dur-Symphonie erschien als willkommener Gast, Brahms und Bruckner waren mit ihren c moll-Symphonien vertreten. Daneben war die große musikalische Vergangenheit unseres Volkes vertreten mit Mozarts konzertanter Symphonie für Violine und Viola, Beethoven mit der Ouvertüre zu König Stephan, Brahms mit der Tragischen Ouvertüre. Von Wagner genossen wir die Vorspiele zu „Tristan", „Holländer" und „Tannhäuser" und den Trauermarsch aus der „Götterdämmerung". Wie Laber gern selten gehörte Werke vergangener Literatur wieder zum Leben weckt, so liebt er es auch, sich für junge, aufstrebende Komponisten einzusetzen oder unbekannte Werke älterer Meister zu Gehör zu bringen. Fast jedes Konzert — es gibt deren 12—15 in jedem Winter — bringt eine Erstaufführung. So hörten wir F. Weingartners 4. Symphonie in F dur, allerdings ein in seiner musikalischen Erfindung verkümmertes Werk, dem auch durch alle möglichen klanglichen und rhythmischen Effekte nicht aufzuhelfen ist, hörten Regers majestätische Variationen über ein Thema von Beethoven. Sträßers erste Symphonie in G dur enttäuschte nach der im vorigen Jahre gebotenen zweiten etwas: sie hat Themen von weit geschwungener Melodieführung, aber im ganzen ist die musikalische Erfindung doch wenig flüssig, zu oft unterbrochen durch rein modulatorische Füllsel und starke Paukenakzente; die Instrumentierung ist reich und vielfarbig, aber doch erweist sich das Orchesterohr des Komponisten als zu derb für die Führung der Holzbläser, Streicher und Blech überwiegen zu sehr. Viel zarter und schmiegsamer, wenn auch vielleicht nicht so befähigt für das große Orchesterwerk ist das musikalische Talent Paul Graeners, von dem wir die dreisätzige „Musik am Abend" und die „Sinfonietta für Streichorchester" hörten. Ernst Boehe erwies sich mit seiner tragischen Ouvertüre als starkes musikalisch-dramatisches Talent. Dagegen versteht Geog Schumann in seinen „Variationen über ein lustiges Thema" seinem musikalischen Empfinden einen zwar nicht immer gemußten, aber stets gekonnten, klanglich stark belebten Ausdruck zu geben. Die bedeutendsten Werke der jetzigen Generation, die wir hörten, waren wohl Joseph Haas'

Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied und Siegmund von Hauseggers symphonische Dichtung „Wieland der Schmied", beide gleich ausgezeichnet durch echt musikalisches Empfinden und bedeutende Gestaltungskraft. Richard Strauß' „Don Juan" und Smetanas „Moldau" vervollständigten das bisherige Programm dieses Musikwinters. — An Solisten hörten wir Zdenka Faßbender, die mit hoher Gesangskultur und tiefem Erleben Isoldens Liebestod und Brünnhildens Tod sang. Alfred Hoehn entfesselte mit dem Klavierkonzert von Schumann durch sein leidenschaftliches Temperament und seine disziplinierte Technik Beifallsstürme. Heinrich Kieser spielte das Cello-Konzert von Dvorak, Gustav Havemann das Mendelssohnsche Violinkonzert mit kaum zu überbietender Meisterschaft. Nicht die gleiche Selbstverständlichkeit der Technik wies Anatol von Roessels seelisch belebter Vortrag des Lisztschen Klavierkonzertes in A dur auf. Dr. Waldemar Staegemann hatte mit der Ackermann-Arie aus den „Jahreszeiten" und mit Liedern von Wolf einen großen künstlerischen Erfolg. Von unsern heimischen Künstlern spielte Hofkonzertmeister Joseph Blümle in großzügiger Auffassung das Beethovensche Violinkonzert, Kammermusiker Franz Schmidt das Cellokonzert von Schumann mit bestem Gelingen, beide zusammen das Doppelkonzert von Brahms. Das Cellokonzert von Molique gab einem jungen Mitglied der Kapelle, Herrn Schrötter, Gelegenheit, zu beweisen, daß auch an den zweiten Pulten unseres Orchesters achtbare Musiker sitzen. Eigene Konzerte gaben Professor Grümmer, Professor Zweyk und Zickemeyer und die jungen und doch so reifen Künstlerbrüder Fritz und Adolf Busch. Brahms spielte im Musikleben dieses Winters eine gewisse Rolle; auch ein Vortrag im Kaufmännischen Verein beschäftigte sich mit dieser Künstlergestalt. Alfred Hoehn und Hofkonzertmeister Blümle spielten die drei Violinsonaten von Brahms in nicht überall ausgeglichener Gemeinsamkeit. Der erste Kammermusikabend war Brahms gewidmet: Klarinettentrio, Klaviertrio in c moll, Horntrio. In der zweiten Kammermusik gab es ein Streichquartett von Haydn, Beethovens Cellosonate in F dur und das Klaviertrio in b moll von Volkmann. Am ersten Abend hatte Herr Anatol von Roessel, im zweiten Herr Geheimrat Kleemann den Klavierpart übernommen. An Opern erlebten wir bisher „Entführung" und „Don Juan" (Dresdener Kgl. Oper unter Laber), Kauns „Sappho" und d'Alberts „Die toten Augen" wurden von der Leipziger Oper unter Lohses Leitung mustergültig herausgebracht. Die Chemnitzer Oper war mit „Postillon" gut vertreten. Ein schönes Weihnachtsmärchen, eigentlich mehr eine Märchenoper hat uns Geheimrat Kleemann mit seinem „Marienkind" beschert. E. Wennig.

*

Hannover. Von einer beinahe erdrückenden Fülle von musikalischen Veranstaltungen ist aus Hannover zu berichten, doch kann hier nur das Hervorragendere Beachtung finden. An erster Stelle standen wie immer die 8 Abonnementskonzerte des Kgl. Orchesters im Hoftheater. A. Nikisch eröffnete den Reigen und erzielte mit Tschaikowskys Pathetischer Symphonie starken Erfolg. Kapellmeister Leonhardt trat für Schumanns Rheinische Symphonie ein, deren Wiederaufführung zweifellos verdienstlich war, wenn auch die Wiedergabe noch packender hätte sein dürfen. Als Solist wirkte J. Pembaur mit, der mit Chopins f moll-Konzert starken Beifall fand. Mit außergewöhnlichem Erfolge führte sich Richard Lert, der Nachfolger des verstorbenen Karl Gille, hier ein und eroberte sich in ganz kurzer Zeit die Herzen der Hannoveraner im Sturm. Die frei aus dem Gedächtnis nachgeschaffene Sinfonia domestica von Richard Strauß war eine Glanzleistung. Das seit über 12 Jahren hier nicht mehr gehörte Werk übte eine hinreißende Wirkung aus. Solist dieses Konzertes war Eugen d'Albert, der Beethovens G dur-Konzert mit einer künstlerischen Vollendung und liebevollen Versenkung in dessen Schönheiten spielte, daß die Hörer wahrhaft erbaut wurden. Verdienstlich war weiterhin die Aufführung von Mahlers „Lied von der Erde". Unter Leitung von Kapellmeister Leonhardt erzielte das an Schönheiten reiche Werk tiefe Wirkungen. Solisten waren die gerade in dieser Partie hervorragende Kammersängerin Ilona Durigo und Kammersänger Max Lipmann. Beide Stimmen, besonders der umfangreiche und ausgeglichene Alt, nahmen durch seelenvollen Vortrag und tiefe Innerlichkeit gefangen. An Novitäten hörten wir noch unter Kapellmeister Lerts schwungvoller, wieder vom Blick auf die Partitur unabhängiger Stabführung Korngolds fesselnde Schauspiel-Ouvertüre und im letzten Konzert als Uraufführung eine symphonische Fantasie „Nachtwanderung" von Joseph Frischen, ein Werk, das dank seiner schönen Gedankensprache und geschickten Instrumentation großes Interesse erweckte und unter Leitung des Komponisten viel Erfolg hatte. Als Solisten der letzten Konzerte sind noch Konzertmeister Busch aus Wien, der uns mit dem Beethovenschen Violinkonzert einen unvergeßlichen Kunstgenuß bereitete, ferner Max Krauß, der durch den Wohllaut seines kultivierten Baritons und den seelenvollen und dabei schlichten Vortrag Beethovens „An die Hoffnung" erfreute, zu nennen. Unser einheimischer Konzertmeister Otto Riller spielte Mozarts D dur-Violin-Konzert mit schönem, weichem Ton. Von der Oper ist recht viel Gutes zu berichten. Artur Nikisch war zu Anfang der Spielzeit als Gast erschienen und leitete eine sehr gute Tristan-Aufführung. Richard Lert erwies dann seine hohe Befähigung als Wagner-Dirigent gelegentlich einer Jubiläums-Vorstellung von Lohengrin, welche Oper zum 250. Male im Hoftheater Hannover zur Aufführung kam. Der Spielplan bewegte sich sonst in ziemlich ausgefahrenen Geleisen, doch ist zu berücksichtigen, daß im September das ganze Bühnenhaus ausgebrannt war, wodurch z. B. die Dekorationen zur „Afrikanerin" und zum „Barbier von Bagdad" vernichtet wurden, und wodurch das Theater auf einige Wochen stillgelegt wurde. Es ist bewundernswert, wie schnell der ganze Betrieb bei den heutigen Zeitverhältnissen, dem Fehlen der Materialien und Arbeitskräfte, wieder hat eröffnet werden können. Nach drei Wochen schon konnte Strauß' Rosenkavalier gegeben werden! Bemerkenswert war die Neueinstudierung der Oper Fra Diavolo mit einem neuen Schluß, der auf das französische Original zurückgreift und entschieden passender und wirkungsvoller ist als der sonst übliche, komisch wirkende Schluß. (Der sterbende Diavolo rafft sich noch einmal mühsam auf und nimmt die Romanze des ersten Aktes an, ein erschütternder Eindruck.) Musikalisch hat sich Kapellmeister Lert und szenisch Oberregisseur Derichs um diese Neueinrichtung, die anderen Bühnen nur zu empfehlen ist, verdient gemacht. Herrn Tauchers prachtvolle Leistung als Fra Diavolo und die anmutige Zerline unserer talentvollen Soubrette Fräulein Schuh verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Eugen d'Albert dirigierte nach seiner Mitwirkung im Abonnementskonzert am nächsten Tage noch persönlich seine Oper Tiefland, womit er außerordentliches Interesse erregte. An Wagners Todestag war unter Leitung von Richard Lert eine Tristan-Aufführung mit unserem vorzüglichen Herrn Taucher als Tristan und der glänzenden Isolde unseres Fräulein Kappel. Die Zeitmaße waren aufs richtigste getroffen, und die Aufführung muß als eine schlechterdings vollendete bezeichnet werden. Mehrfach wiederholt wurde in dieser Spielzeit das szenisch dargestellte Oratorium „Die heilige Elisabeth" von Liszt, das voriges Jahr mit großem Erfolg hier zur Erstaufführung kam. Millöckers „Bettelstudent" hatte, von Kapellmeister Leonhardt neueinstudiert, vielen Erfolg, während Glucks „Iphigenie in Aulis" leider nur einmal gegeben wurde. Auch ein Zeichen der Zeit! Richard Ohlekopf.

*

Leipzig. Die letzten Gewandhauskonzerte des nun vergangenen Konzertwinters bedeuteten jedes für sich ein besonderes Fest, über das man spaltenlang berichten könnte. Im 18. Konzert ein Glanzprogramm Nikischs: die erste Brahms-Symphonie und Beethovens dritte Leonorenouvertüre, als gefeierte Solistin Selma Kurz mit Händel und Mozart. Nr. 19: Straußens Domestica und Busonis Violinkonzert Op. 35, glänzend vermittelt durch Emil Telmányi. Wie hier, so auch im nächsten Konzert eine Seltenheit: Dvoráks G dur-Symphonie (Op. 88), die man weit öfter spielen müßte; dazu Chopins e moll-Konzert, von Backhaus gespielt. Neben der neunten Symphonie Bruckners brachte das 21. Konzert eine Streichorchesterübertragung von Schönbergs Streichsextett „Verklärte Nacht", die schließlich nur eine Vergröberung dieser intimen Musik ist und zur Popularisierung auch wenig beitragen dürfte, da sie nur von allerersten Orchestern mit großem Streichkörper gespielt werden kann; Emmi Leisner hatte einen großen Erfolg mit Händel, Schubert und Brahms. Wie üblich brachte das letzte Konzert Beethovens Neunte, der man im Gewandhaus zur Verdeutlichung des Abstandes des Meisters erste Symphonie gegenüberstellt; ich verzichte darauf, zu erörtern, inwieweit eine Aufführung der Neunten jetzt ein Anachronismus ist. — Die 5. Kammermusik im Gewandhaus brachte das schon früher einmal angesetzte G dur-Quartett Op. 12 von Straeßer, an dessen feiner, klarer Arbeit man seine helle Freude haben kann, Mendelssohns Oktett Op. 20 und Lieder, gesungen von Elena Gerhardt. Die 6. Kammermusik lief hinaus auf eine Huldigung für d'Albert, der Brahmsens in diesem Winter schon so und so oft gehörte f moll-Sonate und mit den Quartettisten das Forellenquintett bot; über die Art seines Spiels gäbe es nichts Neues zu erzählen. — Das letzte „Laberkonzert" — so nennt man die Konzerte der Musikalischen Gesellschaft — vermochte durch die prächtig ausgefeilte Darbietung bekannter Werke zu begeistern; mancher der „volkstümlichen" Zuhörer wird nicht gedacht haben, daß Schlagerweisen aus dem „Dreimäderlhaus" in der Originalgestalt so herrlich klingen könnten. — Wohlgelungen war die Karfreitagsaufführung der Matthäuspassion unter Straube, dem neuen Thomaskantor. Vom verstorbenen Thomaskantor Schreck hörte man im Bußtagskonzert des Riedel-Vereins Fantasie und Doppelfuge Op. 22 für Orgel und Orchester; interessant ist daran zu sehen, wie Wagners allmächtiger Einfluß auf einen Kirchenmusiker gewirkt hat. — Ein Wohltätigkeitskonzert führte eine Olaf-Suite des Arztes Werbatus auf, eine ansprechende Dilettantenarbeit. — Vom Theater wäre außer über eine Tristanvorstellung mit Urlus als Tristan, Soomer als Marke, Kase als Kurwenal und eine Neueinstudierung von „Flauto solo" für die d'Albert-Woche (ein Bravo besonders für Frau Hausen-Schultheß) nichts Wesentliches zu berichten. — Aus der Flut der Solistenkonzerte seien die wichtigsten herausgehoben. Auffallend viel Sänger, besonders natürlich weibliche in dieser männerarmen Zeit, viel weniger Klavieristen, und nur ganz vereinzelt einmal ein Violinist oder gar ein Cellist. Meister ihrer Kunst, für die jedes Lobeswort überflüssig wäre, sind Julia Culp und Elena Gerhardt; letztere konnte und mußte ihren Liederabend noch zweimal wiederholen. Irma Terrani, deren Abend nach mannigfachem Mißgeschick im Februar zustande kam, ist ausgesprochene Bühnensängerin; Besucher der Dresdener Oper werden ihre Carmen und Brangäne in Erinnerung behalten. Sollte sich die Nachricht bewahrheiten, daß Frau Terrani zum Konzertgesang übergehen will, so wäre das entschieden bedauerlich. Einen ganz wundervoll-stimmungsvollen Abend veranstaltete Lili Hungar, die mit einem feingebildeten Mezzosopran ausgestattet ist. Neue Lieder von O. Schock und J. Weismann vermochten nur beschränkt zu interessieren. Begrüßenswert aber war die Uebertragung einer der Bachschen Sonaten für Pedalflügel auf 2 Klaviere durch den Organisten H. Keller, am gleichen Abend gespielt von dem Ehepaar Hinze-Reinhold; für die Hausmusik könnten diese Bearbeitungen eine neue Aufgabe bilden. Tilla Schmidt-Ziegler, die Veranstalterin so vieler Darbietungen zugunsten notleidender Musiker, weiß immer etwas Besonderes zu bieten, an ihrem Liederabend diesmal Altes (J. P. Schütz) wie Neues (Joh. Andreae). Hermann Gura zeigte sich wieder als der hochintelligente Balladensänger; diesmal waren's bekannte und auch seltener gehörte Löwe- und Schubert-Balladen. Ernst Possenty hatte seinen zweiten Liederabend Brahms gewidmet; besonders für die „Ernsten Gesänge" sei ihm gedankt, wenn

er auch ihrem Gehalte noch nicht ganz gewachsen ist. Martin Oberdörffer ließ sich nach mehrjähriger Pause wieder im Fenrichsaal hören, und man war erfreut, diesem sympathischen Sänger zu begegnen, der auch ein nicht alltägliches Programm mitbrachte. Frau Rosel König hat eine musterhafte Aussprache und technische Vorzüge, nur spricht die Stimme in der Höhe nicht gut an, was z. T. an der schlechten Luft des Saales gelegen haben mag. Käthe Haugk hat eine ganz nette, aber sehr dünne Sopranstimme, und seelisch gilt's noch viel zu erreichen. Schön sang Eleanor Schlophauer, die sicher mit der Zeit Unebenheiten überwinden lernen wird. Margarete Schmutzler hatte sich für ihre süße (im angenehmen Sinne!) Stimme trefflich passende Lieder gewählt, die Brautlieder von Cornelius und größtenteils unbekannte Gesänge von Göhler. Wenn Elisabeth Matthei nicht volle Wirkung erzielte, so lag das weniger an ihrem verständigen Vortrag und ihrer im allgemeinen gut kultivierten Stimme als an der Auswahl der Lieder. Eine im Material schöne Altstimme kann Lisa Seebach ihr eigen nennen, aber technisch sieht's übel aus. Dr. Leo v. Herget, mit sympathischer Baritonstimme begabt, sang Schumanns Zyklus „Dichterliebe" und u. a. auch Lieder des begleitenden Hofkapellmeisters Pembaur. Nett waren die Lautenlieder von Etelka Weinhold. — Von den Klavierkünstlern muß an erster Stelle Max Pauer genannt werden, der wieder unvergleichlich spielte. Elly Ney als Kammermusikspielerin war interessant; Bachs chromatische Fantasie und Fuge kann man sich anders vorstellen als sie sie gab, Chopin, Schubert und Schumann (Kinderszenen) lagen in ihrem eigentlichen Bereich. Ueber Eugen Linz konnte ich nach seinem Beethoven-Abend kein rechtes Urteil gewinnen. Von Adolf Waterman habe ich hier schon einmal berichtet, dem ist nichts Wesentliches hinzuzufügen. Auch Mitja Nikisch verstärkte nur die Eindrücke, die man von seinem Auftreten im Gewandhaus hatte. Günther Homann ist noch nicht fertig, verspricht jedoch manches. Ganz vorzüglich, eine starke Persönlichkeit, spielte Emmi Knoche. Ellen Andersson konnte ich nicht hören. — Bruno Esbjörn, ein Schwede, war der eine der beiden Geiger, die öffentlich hervortraten. Der andere aber war Edgar Wollgandt, der mit Mitja Nikisch am Klavier Mozart, Brahms und Korngold (G dur-Sonate Op. 6) spielte. Und ein reiner Genuß war schließlich der Sonatenabend des vorzüglichen Cellisten Guita Casini, mit Ralph Meyer als gleichwertigen Partner am Klavier. G. Frotscher.

*

Wiesbaden. Der Nachwinter brachte uns noch manche interessante Neuerscheinungen auf musikalischem Schaffens- und Nachschaffensgebiet. Dem Geiste der ernsten Zeit sucht die tief elegische, in ehernen Rhythmen einherschreitende „Heldenklage" (für großes Orchester) von W. Mauke zu entsprechen; ebenfalls durch den Weltkrieg angeregt ist ja die schon bekanntere h moll-Symphonie von H. Zöllner, der es hier an äußerem Erfolg nicht fehlte, und eine in maßvolleren Farben gehaltene „Dramatische Ouvertüre" des trefflichen Wiesbadener Orgelvirtuosen und Komponisten Fritz Zech; leichter gewogen ist eine pikant instrumentierte „Suite nach Gedichten aus des Knaben Wunderhorn" von E. Wemheuer, dem verdienten Mitglied unserer Kurkapelle. Hr. Schuricht hatte all diesen Novitäten (nur Zöllners Werk gelangte im Theaterkonzert unter Mannstädt zu Gehör) eine sorgsame Einstudierung zu teil werden lassen. Viel gefeierte Solisten waren zur Stelle: die schönstimmige Durigo; die heißblütige Vera Schapira; der noch immer jugendfrische O. Neitzel, der sein neues „Capriccio" zum Siege führte; Oskar Brückner, der ein selbstkomponiertes, effektvolles Cello-Konzert spielte u. a. m. Auch einige neue Namen traten mit Glück hervor: Alice Goldschmidt-Metzger, eine talentvolle Pianistin aus Breithaupts Schule; Pia Mayer als hochbegabte Sopranistin aus Etelka Gersters Nachtigallen-Nest; Eleonore Haß als beachtenswerter Mezzosopran: sie alle überstrahlte unsere Hofopernsängerin Gabriele Englerth, die sich mit ihrem Prachtorgan und lodernden Temperament nun auch als feinfühlige Konzertsängerin erfolgreich einführte. O. D.

Kunst und Künstler

— Prof. Dr. Leonhard Wolff in Bonn beging am 14. Mai seinen 70. Geburtstag. 1848 zu Halberstadt geboren, war er Schüler des Kölner Konservatoriums und studierte später bei Vieuxtemps und Joachim. 1875 war er akademischer Musikdirektor in Marburg, 1880 Dirigent des Cäcilienvereins und eines Männergesangvereins in Wiesbaden, 1884 städtischer und akademischer Musikdirektor in Bonn und wurde zum Professor ernannt. 1898 trat er aus der städtischen Stellung zurück, 1913 auch von der Professur. —t.

— Die Kgl. bayerische Kammersängerin, Ehrenmitglied der Münchener Hofoper, Frau Mathilde Bußmeyer-Wekerlin feierte am 3. Juni ihren 70. Geburtstag. 1848 als Tochter eines Beamten zu Sigmaringen geboren, besuchte sie das Konservatorium in München und genoß nachher auch den Unterricht von P. Viardot-Garcia und J. Stockhausen. 1868—71 war sie am Hoftheater in Dessau, 1871—76 in Hannover tätig und kam 1876 an die Münchener Hofbühne, aus deren Verbande sie 1892 schied. Seit 1878 ist sie mit dem Komponisten Bußmeyer verheiratet. —t.

— Kammersänger Karl Perron in Blasewitz wurde am 3. Juni 60 Jahre alt. Er wurde 1858 zu Frankenthal (Rheinpfalz) geboren und erhielt seine Ausbildung bei Hey (München) und Stockhausen (Frankfurt a. M.) und nahm bei Possart rhetorischen Unterricht. Zuerst als Konzertsänger tätig, ging er auf Anregung Stägemanns zur Bühne und war 1884—91 am Leipziger Stadttheater. Seit 1891 ist er Mitglied der Dresdener Hofoper, hat auch in Bayreuth wiederholt mitgewirkt. —t.

— Bogumil Zepler wurde am 6. Mai 60 Jahre alt. Der Künstler hat eine neue Oper „Junker Georg" (Dichtung von Batka nach H. R. Bartschs „Sterbendem Rokoko") vollendet.

— Am 3. Juni tritt der Opernkomponist Georg Jarno in Wien in sein 50. Lebensjahr. Der 1868 in Pest Geborene erhielt seine musikalische Ausbildung in seiner Vaterstadt und widmete sich seit 1892 dem Berufe eines Theaterkapellmeisters. Als solcher war er in Bremen, Gera, Halle, Metz, Liegnitz, Breslau, Chemnitz und Magdeburg tätig. Seit 1895 gewann er als Komponist Beifall. Von seinen Opern wurde die „Schwarze Kaschka" 1895 zuerst in Breslau aufgeführt, „Der Richter von Zalamea" 1899. Neuerdings hat er sich mehr der Operette zugewandt und hier noch größere Erfolge erzielt. „Der Goldfisch", „Das Musikantenmädel", „Die Förster-Christel", „Das Farmermädchen" gingen über viele Bühnen. —t.

— Als Nachfolger Max v. Schillings' am Stuttgarter Hoftheater und Leiter der Abonnementskonzerte der Kgl. Hofkapelle wurde der städtische Musikdirektor Fritz Busch (Aachen) berufen. Seine Tätigkeit als Dirigent der großen Chor- und Orchesterkonzerte in Aachen wird Busch bis auf weiteres beibehalten.

— In Berlin erregte Sonaja Carmen Friedmann, ein junges pianistisches und kompositorisches Talent, Aufsehen. Pressestimmen reden von einem genialisch-bizarren Charakterkopf.

— Die Geigerin Marg. Schweikert (Karlsruhe) hat mit Eugenie Nebel (Baden-Baden) in der letzten Zeit in süddeutschen Städten wiederholt die geistvollen „Grillen" von J. Haas zu erfolgreicher Wiedergabe gebracht und mit eigenen Liedern, für die sich H. Heugebauer und O. Weisbecker einsetzten, lebhafte Anerkennung bei Presse und Publikum gefunden.

— Das Natterer-Trio (Gotha) veranstaltete auch im letzten Winter Kammermusikabende in Erfurt, Gotha, Mühlhausen, Koburg usw. Neben klassischen Werken kamen auch die Trios von Hans Pfitzner F dur und E. W. Korngold D dur, sowie Regers fis moll-Violinsonate Op. 84 zu glänzend gelungener Aufführung.

— Den Raimund-Preis hat diesmal Jul. Bittner für seine Oper „Der liebe Augustin" erhalten.

— Ein Schüler Pfitzners, F. Wolfes, ist als Erster Kapellmeister ans Stadttheater in Elberfeld berufen worden.

— O. Freund (Mannheim) geht als erster Bariton an die Hofoper nach München, Dr. P. Kuhn (München) als erster Tenorbuffo nach Mannheim.

— Unteroffizier Heinrich Bienstock hat das Eiserne Kreuz erhalten.

— Die Stuttgarter Konzertsängerin Marie Brackenhammer wurde zur Kgl. Württ. Kammersängerin ernannt.

— Kapellmeister Reisser in Eisleben erhielt das Verdienstkreuz für Kriegshilfe.

— Als Gesanglehrerin wurde Rose Féart für das Genfer Konservatorium gewonnen.

— Dr. Karl Muck soll nun doch in Amerika interniert worden sein. Die „Times" hat die Dokumente über Mucks schweizerische Staatsangehörigkeit veröffentlicht. Weshalb der 1859 in Darmstadt als Bayer geborene ehemalige Berliner Hofkapellmeister, der 1881 das Neuheimer (Zug) Bürgerrecht erwarb, in Amerika den Reichsdeutschen herauskehrte, was ihm die Internierung eintrug, ist bis jetzt nicht ersichtlich.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Leipzig starb Franz E. Willmann, Theater- und Konzertreferent, im 36. Lebensjahre.

— In Genf starb Henri Kling, der als Hornvirtuos, Militärmusikdirektor, Komponist und Lehrer bekannt wurde. Kling war in Paris 1842 geboren, brachte in Genf mehrere Opern zur Aufführung und schrieb neben Schulwerken und Kompositionen für Horn und andere Instrumente auch eine mehrfach aufgelegte Instrumentationslehre.

— Der Komponist André Laporte ist einer Verwundung im Hôpital du Val de Grace erlegen.

— Aus Paris wird der Tod von Albert Soubies, eines ehemaligen Rechtsanwaltes und bekannten Schriftstellers, gemeldet. Er hinterläßt u. a. eine unveröffentlichte Geschichte der Opéra Comique.

Erst- und Neuaufführungen

— In Königsberg i. Pr. sind Teile einer Oper „Friederike von Sesenheim" von Artur Altmann in Konzertform aufgeführt worden.

— In der Wiener Hofoper hatte das Ballett „Der 18. Lenz" von der Erzherzogin Immaculata freundlichen Erfolg.

— Im tschechischen Nationaltheater in Prag hatte die Oper „Naboj" von J. Urchlicky stürmischen Erfolg.

— Wilh. Maukes Musiklustspiel „Das Hündchen der Herzogin" (Fanfreluche) kam in Lübeck zu erfolgreicher Aufführung.

— Im Kgl. Opernhause in Berlin kam die Oper „Notre Dame" von Franz Schmidt zur Erstaufführung und hatte starken äußeren Erfolg.

— L. Thuilles „Lobetanz" wurde in Hannover mit großem Beifall aufgenommen.

— Eine neue Oper von J. G. Mraczek „Ikdar" soll im Herbst d. J. in Leipzig zur Uraufführung kommen.

— „Die Kronbraut", Oper von Ture Rangstroem, Dichtung von Aug. Strindberg, ist vom Hoftheater in Stuttgart zur Uraufführung angenommen worden.

— In Augsburg kamen eine Ballade für Frauenchor mit Orchester „Der Garten von St. Marien" und eine Gesangsszene, die altägyptische Totenklage „Artemidoros" für Sopran und Orchester von A. Kroder zur ersten Wiedergabe, anspruchsvolle und fesselnde Werke, deren Schöpfer Eklektiker im besten Sinne des Wortes ist. Die durchaus moderne orchestrale Untermalung der Klostergeschichte von St. Marien ist zu reich und bedürfte straffferer Fassung, wie auch die Motive noch einen Mangel an scharfer Prägung erkennen lassen.

— Das Kölner Gürzenich-Quartett brachte mit A. Friede ein Klarinettenquintett von Aug. H. Jung in Elberfeld zur ersten Wiedergabe.

— Im Musiksaal Bertrand Roth in Dresden kamen zur Wiedergabe: durch das Steiner-Rothstein-Quartett die Manuskript-Streichquartette in a moll von Rich. Arnheim, in Es dur (Op. 66) von J. Weismann; durch G. Feuerberg und B. Roth die cis moll-Sonate für Viola und Klavier (Op. 3) von Egon Kornauth und eine Sonate für Violine und Klavier von Kor. Kuiler.

— In Weimar brachte W. v. Baußnern mit dem Violinisten Reitz eine neue Violinsonate zur Uraufführung.

— Der Leipziger Universitätskirchenchor brachte in St. Pauli Choralkantaten von Feller und Fr. Lubrich, ferner geistliche Hirtenlieder von G. Göhler, fein empfundene und gearbeitete kleine Schöpfungen zur ersten Wiedergabe.

— Ew. Straeßer hat sein Violinkonzert in D umgearbeitet. In der neuen Fassung wird es Leop. Premyslav (Berlin) zum ersten Male vortragen.

Vermischte Nachrichten

— Das von der „Max-Reger-Gesellschaft" in diesem Sommer in Eisenach geplante Reger-Fest wird auf nächstes Jahr verschoben, dagegen wird Frau Reger ihr Fest unter Mitwirkung des Berliner Philharmonischen Orchesters und hervorragender Reger-Interpreten vom 21.—23. Juni ds. Js. im Volkshaus zu Jena abhalten. Es soll einen Ueberblick über das Gesamtschaffen des großen Komponisten geben. Vorgesehen sind Orchesterkonzerte unter Leitung von Fr. Busch, Kammermusikkonzerte (Fr. Kwast-Hodapp, Kammervirtuos Wiebel, Leipziger Gewandhaus-Quartett) und ein Kirchenkonzert mit Straube an der Orgel. Weitere Mitwirkende sind Kammersänger Prof. Fischer, P. v. Paszthory-Erdmann, M. Zlotnicka und Kammersängerin Fischer-Maretzki. Näheres durch Raßmanns Akademische Buchhandlung in Jena.

— Der Geiger Prof. Fel. Berber ist vom Kritiker der M. N. N., unserem Mitarbeiter Rich. Würz in München, nicht genügend gelobt worden und hat deshalb an Herrn Würz einen von Beleidigungen strotzenden Brief geschrieben, der ihm eine Klage einbrachte. Die Geschichte ist so hübsch, daß wir, falls der Raum es gestattet, auf die Angelegenheit zurückkommen werden.

— Wenn ein Franzose heute auf den Gedanken käme (was übrigens ausgeschlossen ist), eine Brahms- oder Schumann-Ausstellung in Paris zu veranstalten, so würden Publikum und Presse ihn mit seiner Ausstellung bald erledigt haben. Im „objektiven" Deutschland darf derlei aber gemacht werden. In Frankfurt a. M. bereitet das Fr. Nic. Manskopfsche Museum anläßlich des 100jährigen Geburtstages von Gounod (17. Juni) eine dem Andenken des Meisters in gewissen Kreisen gewidmete Ausstellung vor . . . . .

— In Danzig wurde ein „Verband der Konzertunternehmer Ostdeutschlands" begründet. Die betreffende Zuschrift teilt mit: „Die Aufgaben des Verbandes bestehen in gemeinsamem Abschluß von Konzerten und Vorträgen und in der Wahrnehmung der Interessen der Konzertunternehmer." Die Notiz ist überaus erfreulich: die bitter notleidenden Herren Agenten rühren sich endlich, um gegenüber den im Papiergelde plätschernden Künstlern ihre Rechte durchzusetzen. Difficile est satiram non scribere . . .

— Das Aachener Stadttheater wird im Sommer ds. Js. wieder die Oper in seinen Spielplan aufnehmen. — Das durch Mitglieder der Schweriner und anderer Hofkapellen bedeutend verstärkte Aachener städtische Orchester steht zunächst unter der Leitung des Hofkapellmeisters Kähler (Schwerin) und später von Fr. Busch (Aachen).

— Im vorigen Jahre kaufte das Mozarteum in Salzburg das Geburtshaus Mozarts in der Getreidegasse an. Dank der rastlosen Tätigkeit des kunstsinnigen Bürgermeisters von Salzburg, Max Ott, wurde die erforderliche Summe von 200 000 Kr. in kurzer Zeit aufgebracht. Das Mozart-Haus, in dem schon seit 1880 das Mozart-Museum untergebracht ist, soll nunmehr zukünftig in allen seinen Räumen für die Zwecke des Museums verwendet werden. Zur Durchführung dieser Absicht ist ein besonderer Ausschuß aus den Mitgliedern des Kuratoriums gewählt worden, dem ein fachmännischer Beirat zur Seite stehen wird.

— Eine Konzert-Agentur ist in Zürich durch den Musikschriftsteller Ed. Trapp errichtet worden.

Schluß des Blattes am 25. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 6. Juni, des nächsten Heftes am 20. Juni.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Klose, Friedrich: Der Sonne Geist. Dichtung v. Alfred Mombert. In Musik gesetzt für Soli, Chöre, Orchester und Orgel. Klavier-Auszug v. Heinrich Knappe. Universal-Edition Nr. 6113.

Schreker, Franz: Die Gezeichneten. Oper in 3 Aufzügen. Klavier-Auszug v. Walter Gmeindl, Universal-Edition Nr. 5690.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 18

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst.

München ist seit einer Reihe von Jahren der Vorort für alle der Verbreitung von Hans Pfitzners Schaffen dienenden Bestrebungen. Hier ist nun mit der Ende Mai d. J. erfolgten Begründung des „Hans Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst" ein wohl im Anschlusse an Erfahrungen der letztjährigen Pfitzner-Woche aufgetauchter Plan zur Reife gediehen. Der neue Verein trat unter wesentlich anderen Verhältnissen und mit anderen Zielen ins Leben, wie sie die Wagner-, Hugo Wolf- und sonstigen Verbände kunstkultureller Art vor Jahren ins Dasein gerufen haben. Ist nun auch die Frage nach des Meisters künstlerischer Bedeutung heute noch keineswegs völlig geklärt (nach dem Rausche der ersten Begeisterung für Pfitzners „Palestrina" scheint hier und da ein gewisser Rückschlag in seiner hohen Bewertung eingetreten zu sein), so ist doch die Stellung Pfitzners in unserem Musikleben eine so gefestete, daß seine Werke einer Einführung beim Publikum, wie sie im Falle der Wagner und Wolf nötig war, nicht mehr bedürfen, ganz abgesehen davon, daß die Vorbedingungen für eine erschöpfende Beurteilung des Meisters um vieles günstigere sind als sie es insbesondere für das Erkennen der Bedeutung und des Wollens Wagners waren. Worauf es bei der Arbeit für Pfitzners Schaffen m. E. in erster Linie ankommt, ist, sowohl seine Schöpfungen in möglichst vollendeter Form aufzuführen wie das Andere, den Tondichter der Erkenntnis der Deutschen als Bewahrer und Entwickler unseres heimischen Kunstgutes, der deutschen Kunstauffassung zu erschließen. Die Wiedergabe seiner musikdramatischen Arbeiten soll nicht nur eine nach der technischen Seite hin vollendete sein, sie muß sich bemühen, dem Idealismus, der die Opern durchglüht, Rechnung zu tragen, daß aus den Schöpfungen ihr besonderer, an der Sonne der reinen deutschen Kunst gereifter Geist offenbar werde. Das ist im Grunde genommen ganz gewiß eine Selbstverständlichkeit. An welcher Bühne (Ausnahmen bestätigen wie stets diese traurige Wahrheit) sehen wir aber nicht, daß die ideale Forderung des Schaffenden an der Klippe der nüchternen Wirklichkeit des Theaterlebens scheitert? Was für Wagner gilt, sollte auch für Pfitzner oder irgend einen anderen Meister von Bedeutung ohne weiteres zu Recht bestehen. Dem ist aber keineswegs so. Wie die Dinge beim Theater liegen, ist eine restlose Erfüllung aller Wünsche für die Wiedergabe der Meisterwerke als Regel nicht zu erhoffen; immer wieder werden mangelhafte Kräfte, ungenügende materielle Mittel und nicht zuletzt der leidige Zufall zwischen Ideal und Wirklichkeit der Bühnendarbietungen eine Kluft aufreißen. Nicht in jedem Falle wird es auch gelingen, sich mit dem Hinweise auf lobenswertes Wollen über ungenügendes Können hinwegzusetzen. Jenes zu stärken heißt aber vielfach auch dieses auf die rechte Bahn leiten. So dürfen wir uns von hingebender Pflege und unvoreingenommener und leidenschaftsloser Aufklärungsarbeit über Pfitzners musikdramatisches Wirken (kritikarme Verhimmelung und angriffswütiges Korybantentum würden gleichmäßig über das Ziel hinaus schießen) erfreuliche Früchte erwarten. Das was der Meister daneben geschaffen hat, liegt im großen und ganzen in den sicheren Händen berufener Gesangs- und Instrumentalkünstler.

Was so aus dem Geiste des Deutschtumes heraus geschaffen wurde wie Pfitzners Opernwerke, muß Teil des allgemeinen Volksbesitzes werden, um seine hohe Sendung erfüllen zu können. Nicht auf die Einzelheit in ihm kommt es so sehr an. Die mag sterblich und vergänglich sein. Dem Geiste aber, dem diese Schöpfungen entströmt sind, zu dauerndem Leben zu verhelfen, das ist die Aufgabe, die erfüllt werden soll. Umdroht Deutschland eine in Waffen starrende, feindliche, von Neid und Haß geschwellte Welt, so nicht minder die deutsche Musik die leicht bewegliche, in glänzenden Farben schillernde Kunst der Fremden. Wer als ein Aufrechter dasteht, der vermag sie zu bewerten und aufzunehmen, ohne an seinem eigenen Kunstempfinden Schaden zu leiden. Wer aber ist so innerlich gefestet unter uns? Was nur immer in gleißender Gewandung zu uns gekommen ist, wer, mochte in seinem Inneren auch nichts als Hohlheit sein, sich zur Geltung zu bringen wußte, war ja den Deutschen allezeit hoch willkommen und ist ihnen heute noch ein Gegenstand blinder Verehrung. Auf jedem Gebiete und nicht zum wenigsten auf dem der Kunst. Die eigene Art über die Achsel anzusehen und in fremdländischem Getue mitzumachen ist nach wie vor Brauch und Streben derer bei uns, die nichts Eigenes zu geben haben. Ihnen die Flügel gehörig zu stutzen und gegen wichtigtuerisch alberne und blendende oder aufgeblasene Auswüchse fremder Kunstanschauung anzukämpfen, wird der Hans Pfitzner-Verein nicht unterlassen dürfen, wenn er zum Ziele gelangen will.

Damit es ihm gelinge, des Meisters Werken die ihnen gebührende Stellung im Bewußtsein des deutschen Volkes zu sichern, alle Möglichkeiten zu erschöpfen, um diesen einen Endzweck seiner Bestrebungen zu erreichen, ist noch Vieles zu leisten. Noch bedeutend schwieriger wird sich aber wohl die Erfüllung der zweiten Aufgabe des Vereines gestalten. Der Name seines Schutzpatrones ist das Symbol, das Zeichen für die zu bewältigende Arbeit. Sie soll deshalb nicht bei Pfitzner Halt machen, sondern allen deutschen Tonkünstlern zugute kommen, die in seinem Sinne wirken.

Thomas Mann hat der Begründung des Vereines einen werbenden Aufruf voraufgehen lassen. In ihm heißt es, nachdem Mann auf den Widerstreit zwischen dem Volk als dem Träger der Kultur und der Masse als dem in stumpfer Anteillosigkeit oder im günstigsten Falle in äußerer Teilnahme beiseite stehenden Teile der Bevölkerung hingewiesen hat, einen Widerstreit, der sich gerade bei Pfitzners Schaffen zeigt:

„In deutscher Kunst, älterer und neuer, gibt es vieles, was volkstümlich ist im höchsten und geistigsten Sinne, aber nicht massengerecht genug, um je wirklich den Weg ins Volk gefunden zu haben oder ihn mühelos zu finden. Unpopuläre Werke, — und doch müßten sie populär sein, wenn das Leben der Masse eins wäre mit dem des Volks. Und doch ist es die Popularität nationaler Meister und Helden, worin und wodurch sich die Masse zum Volk erhebt.

Solchen Werken zu dienen setzt unser Verein sich vor, wenn er der Kunst im Namen und Geiste des deutschen Meisters Hans Pfitzner dienen zu wollen erklärt. — Tonschöpfungen aus dem Ethos dieses Meisters geboren, deren Volkstümlichkeit, weil sie schlummert, der Erweckung und Verwirklichung bedarf. Fördern und stützen, neu oder aufs neue ans Licht heben, wol'en wir solche Kunst und sie dem Herzen der vielen nahe bringen mit Wort und Tat."

Jetzt hat das deutsche Volk das Wort. Die Aufgabe ist gestellt, durch Beitritt zum Hans Pfitzner-Verein der deutschen Kunst und den Künstlern zu helfen. Im Kampfe draußen geht es um mehr als um das Leben der Einzelnen, geht es um Sein oder Nicht-Sein unserer Kultur. Im Kampf der Heimat gilt es, dem deutschen Gedanken zum Siege über kleinliche, schwache und nach fremder Art Schielende zu verhelfen. Das ist auch das Ziel des Hans Pfitzner-Vereines. Möge seine Arbeit die Förderung finden, die solch hohem Wollen gebührt.

Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Ein Albumblatt von Mozart.
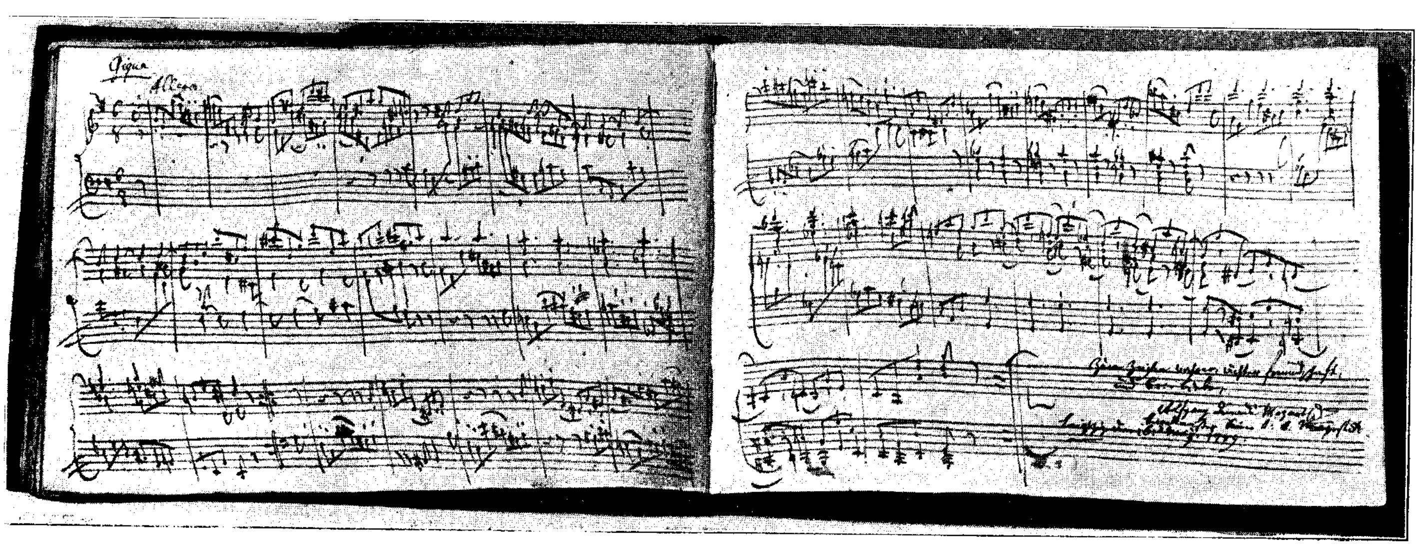
„Wenn ich werde nach Berlin ver-Reisen,
Hoff ich mir fürwahr viel Ehr und — Ruhm,
Doch acht ich geringe alles — Preisen,
Bist du, Weib, bei meinem Lobe — stumm.
Wenn wir uns dann wiedersehen — küssen,
Drücken, o, der wonnevollen — Lust,
Aber Tränen, Trauertränen — fließen
Noch ehvor — und spalten Herz und — Brust."

Diese Verse schrieb Mozart im Frühjahr 1789 „auf die vorhabende Reise" zu der Trennung von seiner Frau. Die Verhältnisse in Wien standen nicht günstig, da kam die Einladung des Fürsten Karl Lichnowski sehr gelegen, ihn nach Berlin zu begleiten. So bestiegen Meister und Schüler am 8. April den Reisewagen zu langer Fahrt.

Die heimatliche Landschaft grüßte zu den Fenstern herein; Wolken und Wind woben ihren Flug durch die Gespräche der Reisenden. Hoffnungbeschwingte Worte flatterten auf. Am 12. April traf der Wagen in Dresden ein. Unter den „herrlichen Leuten", die Mozart dort kennen lernte, fanden sich auch Körners. Fast täglich verkehrte er bei ihnen und versäumte über dem Phantasieren häufig das Mittagessen. — Es gab in diesen Tagen einen musikalischen Wettstreit mit dem Erfurter Organisten Häßler, von dem Mozart schreibt, daß „seine Schale ziemlich sank". In Leipzig kam es noch zu angeregterem musikalischen Verkehr. Mozart erhielt viele Einladungen zu Kammermusikabenden in den angesehenen Häusern. Für die Musikfreunde reihte sich ein Fest an das andere. Denn der österreichische Meister „geizte nicht mit seiner Kunst". Das schönste Geschenk aber brachte er den Leipzigern am 22. April. Er spielte ohne Ankündigung und Eintrittsgeld eine Stunde lang auf der Orgel in der Thomanerkirche vor vielen Zuhörern, die hingerissen lauschten. Der Organist und Kantor Doles zogen die Register, und Doles glaubte „den alten Sebastian Bach, seinen Lehrer, wieder auferstanden". Zum Danke ließ Doles von den Thomanern die Bachsche Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" vorsingen. Mozart lauschte voller Andacht und rief am Ende: „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt."

Ein Genius erkannte hier den anderen. Der Mann, der da in der Kirchenbank zurückgelehnt saß und die Flut der steigenden und drängenden Töne auf sich herniederrauschen ließ, sah einem Unsterblichen ins Auge. Vielleicht auch wurde eine Kindheitserinnerung in ihm wach; als sechsjähriger Knabe hatte er in London Johann Christian Bach, den zweitjüngsten Sohn des großen Thomaskantors, getroffen. Den italienischen Bach, wie man ihn in der Musikwelt nannte. Denn die Kunst des Vaters hatte sich in ihm mit dem leichteren Tone der italienischen Musik vermählt. Das Kind Mozart und der Sohn Bachs musizierten zusammen. Jugend von dem edelsten Künstlerblute Deutschlands, auf fremder Erde vom Zufall zueinandergeführt. In Leipzig aber sprach der große Schöpfer der Fugen selbst zu dem erschauernden Mozart. Der neigte sich in Ehrfurcht. Und wie sich alles bei ihm in Tätigkeit umsetzte, ließ er sich die Stimmen der übrigen Bachschen Motetten geben, da keine Partituren vorhanden waren, legte sie rings um sich her und vertiefte sich in ihr Studium, bis er alle durchgearbeitet hatte und man ihm eine Kopie der Motetten versprach.

Die nächsten Tage schon sahen ihn dann in Berlin. In Potsdam wurde er Friedrich Wilhelm II. vorgestellt. Des Königs Musikbegabung war von dem Violoncellisten Duport gebildet worden; so wußte er Mozart wohl zu schätzen, da er seine „Entführung" von der Berliner Aufführung her und auch seine Quartette kannte. Die Intrigen Duports konnten an dieser Wertschätzung nichts ändern. Der Franzose hatte bei der ersten Begegnung mit Mozart verlangt, daß der Meister französisch mit ihm reden solle. Aber Mozart besaß — so selten das gerade damals war — seinen Stolz als deutscher Künstler und gab seiner Ueberzeugung auf ziemlich deutliche Art Ausdruck: „So ein welscher Fratz, der jahrelang in deutschen Landen wäre und deutsches Brot fräße, müßte auch deutsch reden oder radebrechen, so gut oder schlecht ihm das französische Maul dazu gewachsen wäre." — Das verzieh ihm Duports Eitelkeit nicht. Aber der König zog Mozart regelmäßig zu seinen Konzerten hinzu, und es kam zu dem Anerbieten der Kapellmeisterstelle mit einem Gehalte von 3000 Talern. — Sie hätte Mozart aus aller Not gerissen, sein Schaffen hätte einen neuen Aufschwung nehmen können, ohne frühzeitig geknickt zu werden. Aber er dachte nicht an sich; sein kaiserlicher Herr fiel ihm ein, dem er sich zu treuer Dankbarkeit verpflichtet glaubte, und er schlug die Stelle aus. —



Mozarts Gigue für den Hoforganisten Engel.

Am 8. Mai kehrte Mozart noch einmal nach Leipzig zurück. Die Bitten seiner Freunde bestimmten ihn, am 12. eine Akademie, ein großes Konzert zu geben. Die Anzeige in der Leipziger Zeitung von 1789, Nr. 91 und 92, lautete: „Heute, als den 12. May, wird Herr Capellmeister Mozart, in wirklichen Diensten Sr. K. K. Majestät, eine musikalische Akademie in dem großen Concertsaale zu seinem Vortheil geben. Die Billets sind zu einem Gulden bey Herrn Rose in Auerbachs Hofe und bey dem Einlasse des Saales zu bekommen. Der Anfang ist um sechs Uhr."

Der ganze Mozart zeigte sich bei der Probe dieses Konzertes. Er nahm die Tempi des ersten Allegros seiner Symphonie sehr beschwingt, das Orchester geriet ins Schleppen. Mozart hielt inne, besprach den Fehler und fing noch einmal ebenso rasch wieder an, „stampfte dabei den Takt so gewaltig, daß seine stählerne Schuhschnalle in Stücke sprang. Er lachte und ließ, als das Schleppen nicht aufhörte, zum dritten Male anfangen. Die Musiker, die unwillig über die Hudelei geworden waren, arbeiteten erbittert darauf los und nun ging es."

Die letzten Tage seines Leipziger Aufenthaltes aber brachten Mozarts Dank an Bach. Denn in Wahrheit war die zierliche Gigue, die Mozart am 17. Mai für den Hoforganisten Engel an der Schloßkapelle komponierte, dem unsterblichen Thomaskantor gewidmet. Die leicht hinhüpfende Tanzmelodie steigt wie ein Fugenthema auf, spielend hell, bis die Kette der Lust mit neckendem Klange springt, als sie eben am hellsten tönte.

Diese kleine Kostbarkeit schrieb der Meister dem Freunde ins Stammbuch, zog sie selbst mit dem Rastral auf 2 Blätter zu je 3 Notenlinien. Und setzte unter den Tanz die Zueignung:

„Zum Zeichen wahrer ächter Freundschaft und tr. Liebe.

Wolfgang Amadé Mozart.

Leipzig, 31. May 1789.

Königl. Sächs. Hofkapellmeister Engel."

So trieb die hohe Kunst der Bachschen Fuge eine liebliche Nachblüte im Geiste eines neuen Schöpfers. — Ob Engel die Anmut dieser Huldigung verstand? Es finden sich keine Aufzeichnungen darüber. Doch bewahrte er das Stammbuch voller Sorgfalt auf und empfahl es seinen Erben zu gleicher Ehrfurcht. Es blieb im Familienbesitze und kam in diesen Tagen schwerer Kriegsnot wieder ans Licht. Die Zeichen der Gigue begannen zu singen und zu klingen, daß es wie silbernes Friedensgeläute aus jener Zeit Leipziger Musikfeste herübertönte.

Das Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum bekam das Engelsche Freundschaftsalbum von der Familie gestiftet und wies ihm in einer Zimmerecke im Charakter der Mozartschen Zeit einen Ehrenplatz an (Raum 8 a). Ein alter Stich erzählt von den Kunstreisen des Kindes Mozart; ein Klavichord aus dem Pfarrhause von Kitzbichl träumt von dem Manne Mozart, der bei den Besuchen im Pfarrhause seine Tasten gerührt haben soll. Es steht schmal und fast unscheinbar neben den kostbaren Noten unter dem Glasschutze. Als schäme es sich, den Meister so lange überlebt zu haben, der die Menschheit überreich beschenkte und der arm und von Sorgen gejagt allzu früh schied, als er unter dem dunklen Schaffensgebote seines Requiems stand, dessen erhabene Melodien ihn hinauftrugen zu der Pforte der Ewigkeit.

Nur zwei Jahre nach seiner Berliner Reise waren ihm noch zu leben vergönnt. Er brachte sie hin zwischen Hoffnung und häuslicher Not. Freundschaft und bewundernde Anerkennung hatte er gefunden, aber der Besserung seines Schicksals setzte er die Anhänglichkeit an den Kaiser entgegen, die ihm nicht gelohnt wurde.



Zimmerecke im Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg mit dem Engelschen Album.

Wie ein wehmütiger Scherz mag es in ihm nachgeklungen sein, was er in gutmütiger Selbstverspottung und doch auch voll Hoffnung für Konstanze schrieb:

„Wenn ich werde nach Berlin ver-Reisen,
Hoff ich mir fürwahr viel Ehr und — Ruhm."

Hedwig Forstreuter.

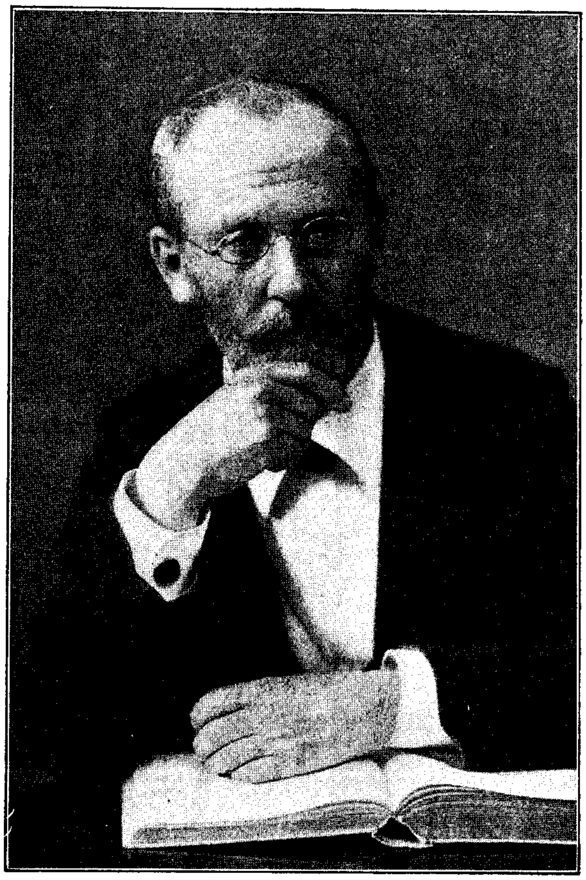
Gustav Schreck.

Ein Gedenkblatt zum Tode des Leipziger Thomaskantors.

Von Dr. Walter Niemann (Leipzig).

Leipzig hat seinen Thomaskantor verloren. Still, nach innen gekehrt und anspruchslos, allen Aeußerlichkeiten, allem lauten Getriebe im modernen Musikleben abhold, wie der Ehrendoktor der Leipziger Universität (1909) Professor Gustav Schreck, auch im Aeußeren der Typus des bescheidenen und bürgerlich gearteten, doch musikalisch streng und grundgediegen geschulten sächsisch-thüringischen Kantoren, lebte und wirkte, ist er am Nachmittag des 23. Januar nach längerem schweren inneren Leiden im Alter von 69 Jahren in Leipzig heimgegangen. Schreck war ein Sohn des reußischen Nordthüringen; er wurde am 8. September 1849 in Zeulenroda bei Greiz geboren. Mit einer einzigen dreijährigen Unterbrechung, wo er (1871—74) in Wiborg (Finnland) als Musiklehrer des dortigen Deutschen Gymnasiums wirkte und sich seine feingeistige Gattin und geschickte Uebersetzerin der Texte seiner Chorwerke ins Englische und vielleicht auch den nordischen poetischen Stoff zum „König Fjalar" und mancher anderen dramatischen Chorkantate holte, ist er nicht mehr aus Leipzig herausgekommen. Er hat hier (1868—70) das Kgl. Konservatorium als Schüler von Papperitz, Plaidy und Jadassohn besucht und ist 1887 zum Theorielehrer an dieser Anstalt und 1892 in Nachfolge Dr Wilhelm Rusts zum „Thomaskantor" (Kantor an der Thomaskirche) ernannt worden.

Der Thomaskantor Schreck: Er war ein würdiger Nachfolger im Geiste des größten aller Thomaskantoren, Sebastian Bach. Wer den schlichten und zarten, aber zähen Mann seine „Thomaner", klein und groß, um ihn sich versammeln, etwa Bachs gewaltige doppelchörige Motette „Singet dem Herrn" mit kaum merklichen Bewegungen dirigieren sah und den Chor wie am Schnürchen vollendet schön singen hörte, der bekam größten Respekt vor diesem äußerlich unscheinbaren und bescheidenen Chormeister, der wirklich von der Natur der Stimme, namentlich der Kinderstimme, Ausgezeichnetes verstand und seine grünbenützten Jungens in liebevoller und väterlicher, aber strenger Zucht hielt. Seine Chordisziplin gründete sich auf dem festesten Boden menschlicher Güte. Thomaskantor, Sonnabendmittag-Motette und Bach sind für Leipzig drei untrennbare Begriffe. Schreck hat das gewaltige schöpferische Erbe der Thomaskantoren treulich verwaltet. Das Beste ihres künstlerischen Nachlasses ist in diesen, in der ganzen Welt nicht wieder ihresgleichen findenden Motetten zu Wort gekommen. Kein Neujahrskonzert aber im Gewandhause, kein Leipziger oder Eisenacher Bach-Fest ohne die Thomaner! Sie allein durften es wagen, eine der großen doppelchörigen Bachschen Motetten auch im Konzertsaal zu singen. Und damit sind wir zur Kernfrage gelangt: wie stand Schreck zu Bach? Es ist besonders bezeichnend für ihn, daß er in der Pflege vor allem der Bachschen Werke mehr an den Thomaskantor Richter, als an Wilhelm Rust, der wohl ein hervorragender theoretischer Kenner und Herausgeber, doch ein viel zaghafterer praktischer Interpret Bachs war, anknüpfte. Und dies ist besonders wichtig, weil Schrecks Amtszeit grade in die Zeit der großartigsten praktischen Bach-Bewegung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts fiel. —



Gustav Schreck.

Soweit wir überhaupt noch von einer Bach-Tradition reden können, ist sie in den, durch eine Jahrhunderte lange, ununterbrochene Reihe von Thomaskantoren mit Bach aufwachsenden Thomanern lebendig geblieben. Sie lösen den vokalen Instrumentalstil Bachscher Motetten in reinen, das Charakteristische oder Tonmalerische deutlich, doch nur vorsichtig betonenden Gesang auf. Es ist ein wirkliches Fluten in Musik, in dem das Einzelne trotz herrlichster Klarheit im Ganzen verschwindet und durch den herbfrischen Reiz der Knabenstimmen etwas Unpersönliches, gewissermaßen Allgemeingültiges erhält. Diese „edle Einfalt" im Sinne von schlichter, warmer und ungekünstelter Einfachheit war die Bach-Auffassung Meister Schrecks. Sie war nicht „modern", nicht subjektiv, nicht verblüffend, aber sie war nichts weniger als „akademisch" oder leblos erstarrt. Sie war vielmehr der reine Ausdruck eines innerlich lauteren, feinen und natürlichen Menschen, der über dem ungeheuren Geistesflug Bachscher Kunst nie vergaß, daß diese Kunst letzten Grundes nicht nur in den mystischen Domeshallen tiefer, echter Frömmigkeit, sondern auch im bürgerlichen Boden der christlichen Familie wurzelte. So sangen seine Thomaner die großen doppelchörigen Motetten. Und wer den hinreißenden Jubel erlebte, den sie etwa mit „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" oder „Singet dem Herrn" auf einem Eisenacher Bach-Feste erregten, der fühlte, daß dieser Bach wirklich nicht nur durch seine Größe und Majestät überwältigte, sondern grade auch durch seine tiefe, herrliche Menschlichkeit zu aller Herzen sprach! Solche Bach-Feste aber bewirkten eins: sie trugen den Ruhm des Leipziger Thomaner-Chores in alle Lande!

Der Komponist Schreck: Er erwuchs dem Boden der Leipziger Nachromantik. So Schönes er auch für Kammermusik, namentlich mit Bläsern, schuf (Nonett Op. 40 für Blasinstrumente, Fagottsonate Op. 9, Oboensonate Op. 13, Violinromanze Op. 14), sein Herz gehörte naturgemäß der weltlichen, am meisten aber der geistlichen Chormusik. Sein „König Fjalar" gehört zu den besten dramatischen Männerchor-Kantaten seit Bruch. Seine Fantasie und Doppelfuge für Orgel und Orchester Op. 22 zeigt, daß auch Schreck durch die Welt Richard Wagners gehen mußte. Seine zahlreichen geistlichen Chöre und Gesänge großer und kleiner Form aber (Oratorium „Christus der Auferstandene" Op. 26, 23. Psalm für Bariton, Männerchor und Orgel, Motetten, Lieder, Duette und Terzette, Adventlied, Weihnachtsgesang, Pfingstgesang u. a.), die seine Thomaner fast immer zuerst in die Welt führten, umgrenzen die Welt des echten Vokalsatzes, des reinen kirchlichen Gesangsstiles etwa der Mendelssohn-Hauptmann-Richterschen Schule geistlicher Chormusik. Das alles ist keine große und bedeutende, wohl aber sinnige, streng durchgearbeitete, herzliche, warme und liebe Musik von feinem Chorklang und unbedingt vokalem Charakter. Sein „Hochzeitslied" (Goethe) aber und andere weltlichen Chorsachen **a cappella**, die die Leipziger Gewandhaus-Hörer oft entzückten, zeigten vielleicht das Eigenste seines liebenswürdigen, technisch wie formal meisterlichen und echten, innerlichen Schaffenstalentes: eine stille, schalkhafte Heiterkeit, einen lebhaften Sinn für zarten Elfen- und Koboldspuk deutscher Heinzelmännchen im Thüringer Walde und Harz, eine natürliche Grazie und Kindlichkeit im schönsten und edelsten Sinn — Dinge und Tugenden, die vielleicht das fröhlichste und reizendste Erbteil dieser romantisch-bürgerlichen Leipziger Schule sind.

Leipzig hat seinen Thomaskantor nur körperlich verloren. Geistig wird er in den besten seiner Werke noch lange weiterleben.

Der deutsche „Don Giovanni".

Von Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart).

Vor etwa sechs Jahren hatte der deutsche Bühnenverein eine Idee, die von den Zeitungen als eine gute bezeichnet wurde: er setzte einen nicht kleinen Preis für eine neue Uebersetzung des Da Ponteschen Textbuches zum „Don Juan" aus, die Mozarts Musik weniger Zwang als die anderen auf den Bühnen umlaufenden Uebertragungen antäte, sich in einer sprachlich einwandfreieren Gestalt darböte und endlich dem Originale gerechter würde. Viele Federn setzten sich in Bewegung. Die für den Wettbewerb vorgeschriebene Anonymität der Einsendungen hinderte

den zur Urteilsabgabe berufenen ästhetischen Gerichtshof nicht, mehrere bereits bekannte Arbeiten zum Rennen um die ausgesetzte Summe zuzulassen. Schließlich erhielt die Uebersetzung des Kammersängers Karl Scheidemantel den ausgeworfenen Preis, so zwar, daß einige Aenderungen als nötig bezeichnet wurden. Das geschah 1914. Von da ab ging es mit der Angelegenheit wie im alten Puppenspiele, wo auf das „Perlippe" Kasperles der Geist kommt, um auf sein „Perlappe" wieder zu verschwinden. Von Zeit zu Zeit hörten oder lasen wir nämlich, daß die neue Uebersetzung einer Berliner Aufführung von Mozarts Oper zugrunde gelegt werden solle, worauf allemal eine Grabesstille folgte, wie sie eisiger nicht zu denken war. Eines freilich hinderte den Vergleich mit dem Puppenspiele: von G e i s t war weder bei Scheidemantels Uebersetzung, noch bei den weiteren Vorgängen in diesem allmählich öde und kläglich werdenden Schauspiele die Rede. Die neungliedrige Preisrichter-Kommission hatte nach Abgabe ihres Entscheides höchst selbst den Pegasum zu besteigen beschlossen. Allein das alte, edle und so oft mißbrauchte Dichterroß scheint die Herren abgeworfen zu haben, woraus der Leser den Schluß ziehen kann, daß es leichter ist, einen Preis auszusetzen und zu verteilen, als selbstschöpferisch tätig zu sein. Kurz: von der ganzen Herrlichkeit war nicht mehr die Rede, bis auf der Heidelberger Tagung des D.B.Vs. Anno Domini 1916 Graf Hülsen-Häseler erklärte, jetzt gehe die Geschichte in Berlin aber wirklich und wahrhaftig los, nur sei vorher noch ein Don Juan- oder Mozart-Fragebogen auszufüllen. Nur noch... Und aus Morgen und Abend wurde Tag um Tag. Hindenburgs und Ludendorffs Genie fegte Serbien und Montenegro über den Haufen, der edle Italiener bewegte sich energisch nach rückwärts und aus dem zaristischen Rußland wurde ein grauenvolles Durcheinander, von dem die Randstaaten absplitterten. Schwerere Arbeit als die, welche alles dies bewirkte, hatten die Fragebögner zu leisten. Sie wurden und wurden nicht fertig, bis dann eines Tages aus Berlin die Kunde kam: Jetzt wird aber der Don Juan in der neuen Fassung ganz gewiß zur Aufführung vorbereitet! Atemlos lauschte, wer nicht durch die Kriegswirren für solch hohe Kulturtat taub geworden war. Ach, aber ach.. es mußte wohl wieder jemand „Perlappe" gerufen haben...

Weshalb der Deutsche Bühnen-Verein eigentlich das Preisausschreiben erlassen hat, ist nicht recht oder nur dann verständlich, wenn man an die menschliche Schwäche denkt, die es so gerne unternimmt, offene Türen einzurennen, und zwar namentlich dann, wenn mit solcher Kopfarbeit ein billiger Ruhm zu erwerben ist. Wir haben nämlich vor Jahren bereits eine vortreffliche deutsche Uebersetzung von Da Pontes Dichtung erhalten, die gleiche, die den Aufführungen von Mozarts unsterblicher Oper in Wien zugrunde liegt und durch den Druck und zwar seit einiger Zeit in ihrer zweiten und zum Teil abermals verbesserten Auflage allgemein zugängig ist[1]. Auch in diesem Falle hätte also einer mit Erfolg wieder einmal den alten Goethe zitieren können: „Wozu der Lärm?" Da nun anzunehmen ist, daß die Lektüre dieser Uebertragung des Wiener Partiturtextes vom Jahre 1788 die Fragebögner doch überzeugen werde, daß sie es schwerlich werden besser machen können und auch eine alte Wahrheit verkündet, daß viele Köche nicht gerade geeignet sind, ein Gericht besser und schmackhafter zu machen, so darf wohl der Erwartung Ausdruck gegeben werden, daß die Preisrichter und die ihnen angegliederten Herren sich zu der Mannestat aufraffen werden, unter Anstimmung des erhebenden Cantus „'s Geld ist weg" die ganze Angelegenheit in den Orkus zu versenken, wo er am tiefsten und schwärzesten ist. Wird es dahin kommen oder soll die Komödie noch weiter gespielt werden? Warten wir ab und werfen wir mittlerweile einen raschen Blick auf Kalbecks Uebertragung, die, soweit ich sehe, in Deutschland bisher auffallend wenig Beachtung gefunden hat.

Don Giovanni soll, wie auch früher schon vorgeschlagen wurde, das erhabene Werk in Zukunft heißen, also die Bezeichnung tragen, die einzig und allein künstlerisch gerechtfertigt ist. Die schärfsten Herren von der Reinigungsabteilung für deutsche Sprache, Art und Kunst werden vielleicht vorschlagen: „Herr Johann"; aber das geht ebensowenig wie das spanische „Don Juan", dessen Aussprache überdies bei uns mehr widerwärtig und lächerlich falsch als gut zu sein pflegt. Kämpfte der D.B.V. für einwandfreie Aussprache der Fremdwörter auf der deutschen Bühne, so wäre das rühmenswerter als ein Dutzend weiterer Preisausschreiben ähnlicher Richtung, wie sie uns hier beschäftigt hat. (Ich höre schaudernd im Gemüte bereits „Dong Schofanni"!) Kalbeck schickt seiner Uebersetzung zwei Vorfragen voraus, deren erste die soeben gestreifte Titelbezeichnung, deren zweite die der „Dur- oder Molloper", d. h. die Frage nach dem Abschlusse des Werkes behandelt. Er läßt sie offen: das musikalische Scherzspiel Mozarts, das wesentlich vom Begriffe der Opera seria abweicht, behält die Oberhand, wenn die Pläne des verliebten Ränkeschmiedes stetig durchkreuzt werden und alle, denen er Böses getan hat, nachdem Don Giovanni vom Teufel geholt worden ist, sich zusammenfinden und beruhigt nach Hause gehen können. In diesem Falle wird, wie Kalbeck ausführt, der in dem Werke steckende ethische Grundgedanke (das „Dissoluto punito") klar in die (philiströs erfreuliche) Erscheinung treten. Dagegen gibt der Abschluß der Oper durch des Helden Tod dem Ganzen einen, wenn auch nicht tragischen, so doch einen solchen Ausgang, daß Don Giovanni das Recht der überragenden Persönlichkeit stärker gewahrt bleibt, der Persönlichkeit, die bis zum Sterben alle beherrscht hat. Kalbeck sagt: „Die Leser der E. T. A. Hoffmannschen Fantasiestücke, die im ‚Tagebuch eines reisenden Enthusiasten' besser Bescheid wissen als in der Heiligen Schrift, interessieren sich herzlich wenig für die Partei der Gemäßigten und die ihr von Thron und Altar zugesicherten Privilegien, sie halten zu den adeligen Apostaten der Gesellschaft, und wenn der Unwiderstehliche mit Gespenstern zu Nacht speist und mit dem Tode Bruderschaft trinkt, so wollen sie lieber in der Hölle mit ihm leiden als die ehrbaren himmlischen Freuden philiströser Spießbürger und angefrömmelter Bauernlümmel teilen." Dagegen ist nur dies zu sagen, daß diese Ausführungen, so richtig sie an und für sich auch sicherlich sind, mit der Beantwortung der Frage doch nicht das Mindeste zu tun haben. Ist auch zuzugeben, daß das Dur-Finale aus dem philanthropischen Geiste und den Anschauungen des Klassizismus des 18. Jahrhunderts heraus geboren worden ist: daß es, weil es in breiter, philiströs beschränkter und zwar braver, aber langweiliger Weise die Gesellschaftsordnung als wiederhergestellt erkennen läßt und dem Helden des genial frivolen Spieles, mit dem wir alle fühlen, faustdicke Alltagswahrheiten und die Seufzer tiefer moralischer Befriedigung ins Flammengrab nachwirft, — das empfinden wir, denen Don Giovannis stolze, ritterliche überschäumende Kraftnatur innerlich nahegetreten ist, als ein unkünstlerisches Anhängsel.

An Stelle eines Nachwortes hat Kalbeck einen dramaturgischen Anhang folgen lassen, der die Aufmerksamkeit von Spielleitern, Kritik und Publikum erfordert, auch wenn zu sagen ist, daß ihm wesentlich neue Gesichtspunkte nicht innewohnen. Denn die vorgeschlagene Umstellung einzelner Nummern der Oper ist auch schon, wenn auch vielleicht nicht in ganz gleicher Weise, von anderer Seite gemacht worden. Nicht befreunden werden sich die meisten Leser mit dem stark absprechenden Urteile, das Kalbeck über Da Ponte fällt. Seit Mozarts Don Giovanni im Bewußtsein unseres Volkes und der Welt lebt, hat noch kein ernst Urteilender den Stab über den Dichter in der gleichen Weise gebrochen wie Kalbeck. Worin in aller Welt soll sich denn Da Pontes Unfähigkeit zeigen? In der oben berührten Plattheit? Sie macht den Kern des Werkes nicht aus. In der Zeichnung der Charaktere? Niemand wird bei ernstem Eindringen in das Werk leugnen, daß sie folgerichtig entwickelt sind und Angriffen keinen breiten Raum geben, mag auch der und jener unter ihnen nicht als besondere Erscheinung in die Geschehnisse eingreifen, wie vor allen Don Ottavio. Aber wer fragt danach? Das ist ja das Große

---

[1] Don Giovanni (Don Juan). Nach dem Italienischen des Da Ponte für die deutsche Bühne neu bearbeitet von Max K a l b e c k (Wien), Universaledition N.-N. 5495.

an dieser Bühnendichtung, daß im Grunde genommen der Held keinen anderen Gegenspieler findet, als das Schicksal, das ihn fällt, nachdem seine Kraft alle Gegner bezwungen hat. Und ist und bleibt es nicht für alle Zeiten bewundernswert, wie Da Ponte den weiblichen Charakter in allen möglichen Ausstrahlungen scharf und bestimmt gezeichnet hat. Und ist der gewaltige Bogen, der sich über Anfang und Ende des Spieles spannt, nicht ein Zeichen von Genialität dichterischer Konzeption? Was an Scheidemantels Uebertragung der Dichtung als besonders rühmenswert hervorgehoben wurde, daß sie uns aus früheren Uebertragungen geläufige Wendungen beibehalten habe, das ist auch in Kalbecks schöner Uebersetzung der Fall. Wo sie davon abweicht, da wahrt sie den ursprünglichen Sinn der Worte, gibt ihn in guten und passenden deutschen Worten und tut der Mozartschen Partitur keinerlei bemerkenswerten Zwang an. Die paar Rezitative, bei denen allenfalls einige Silben als überzählig über die Musik des Originales hinausragen, wo also eine Zerlegung einiger Notenwerte stattgefunden hat, spielen wahrlich keine Rolle. Daß Kalbeck für seine Verdeutschung der Rezitative den Reim gewählt hat, ist vernünftig: durch den Reim gewinnen die Worte Formung und Geschlossenheit, während sie ohne ihn leicht zerflattern. Mag sein, daß er da und dort in der Uebertragung der Worte zu abgeschlossenen Musikformen etwas zu viel getan hat. Im ganzen ist aber seine Verdeutschung aus ebenso viel Treue gegen das Original, lebendigem Sprachgefühl, Geschick und feinem Klangsinn geschaffen worden. — Möge Kalbecks fleißige und sorgfältige Arbeit bei den deutschen Bühnenvorständen die Beachtung finden, die sie um ihrer selbst, vor allem aber um Mozarts ewiger Musik willen verdient.

Paul Graener: „Theophano“.

Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Otto Anthes.

Uraufführung am Kgl. Hof- und Nationaltheater in München, 5. Juni.

Ein Schaustück mit wechselnden Lichtern, grellen und jähen Kontrasten, mit wirksamen, zum Teil prunkvollen Bildern und gut erklügelten Effekten. Mönchsgesang, in Kutten wandelnde Frömmigkeit und Askese, die gleißende Pracht und die heißen Lüfte byzantinischen Lebens, die wilden Feuer des Sexualfieberrausches, Fauligkeit, Grausamkeit und Mord, wilde Volksmassen —, man sieht, man sieht, die neue Oper Graeners ist nicht langweilig. Die Ingredienzien der modernen musikalischen Renaissancetragödie scheinen auch in ihr auf. Nur das Kostüm gehört einer anderen Zeit an. In ihm schreiten wunderliche Gestalten über die Szene. Schatten mehr denn Menschen. Einige von Verderbtheit angewittert. Sie lassen uns ziemlich uninteressiert; sie nötigen uns keine innere Anteilnahme ab, das tragische Mitleid bleibt aus. Schlau bewegte Puppen. Das wahre Herzblut inneren Lebens —, wir fühlen es kaum irgendwo. Stellt Menschen auf die Bretter, ihr Textschreiber, deren Handlungen und Schicksale unseren Glauben verdienen!

Anthes schildert den Untergang des Kaisers Alexis. Dessen Vater ist bei einem Aufruhr in Byzanz ermordet worden. Der junge Alexios aber wurde vor dem Tode errettet und in das Kloster Laura am Berge Athos verbracht. Hier verlebt er seine Jugend: mit ihm sein Freund und Gespiele Harald, der Waräger — ein blonder Normanne mit feurigem Blut, dem das klösterliche Leben zur Qual geworden ist und der sich mit heißen Sinnen nach den tausend Wonnen des märchenhaft strahlenden Byzanz sehnt. Nicht so Alexios, der im Kloster zum Frömmler und Asketen herangewachsen ist und nur mit Schaudern der „Mörderin Byzanz“ gedenkt. Aber es ist des Volkes Wille, daß er das Mönchsgewand gegen Diadem und Purpur vertausche. Er wird zum Kaiser der Romäer ausgerufen. Alexios ist traurig. Nur die Sehnsucht nach der von ihm zärtlich geliebten Zwillingsschwester Theophano, die als kaiserliche Prinzessin in Byzanz lebt, und der Gedanke, als frommer und friedfertiger Kaiser dem sündhaften Leben der Stadt Einhalt gebieten zu können, erleichetrn ihm den schweren Abschied von dem klösterlichen Frieden. Der Abt vollzieht die Kaiserweihe und nachdem die Gesandten aus Byzanz erschienen, erfolgt unter dem Gesang der Mönche in der Klosterkirche die feierliche Krönung. — Dieser erste Akt ist eindrucksvoll und musikalisch glanzvoll gesteigert. Man beginnt die Tragik des Herrscherschicksals und ihre möglichen Perspektiven zu fühlen. Anthes aber sucht nach Effekten, die die Sinne des Publikums aufpeitschen könnten. Er geleitet uns im zweiten Akt in den Kaiserpalast. Die schöne Theophano und ihre Hofdame, die Griechin Eudokia, verbreiten einen starken Hauch schwüler Sinnlichkeit, denn sie sind nicht allein machtgierig, sondern auch trunken von Liebesgier. Ihnen ist die Frömmigkeit des müde und traurig durch die kaiserlichen Gärten wandelnden Alexios verhaßt. In wahnwitzigem Begehren macht Eudokia selbst vor dem Kaiser und dem Throne nicht halt. Mit Fluch und Abscheu wendet sich der welt- und lebensfremde Mann von dem gleißenden, vor ihm auf den Knien um Liebe bettelnden Weibe, das nun auch den Zorn ihrer Herrin erregt hat. Die will ihr nur dann verzeihen und helfen, wenn sie den blonden Waräger zur Stelle schaffen könne. Trotz der Erfüllung dieses Wunsches wird Eudokia, die auf kaiserlichen Befehl ihres sündigen und vermessenen Verlangens wegen in ein Kloster verbannt werden soll, von der Theophono hart zurückgestoßen. Die arglistige Griechin wird sich rächen. Theophano ist festlich gestimmt: sie verlangt nach Tänzern und Tänzerinnen, nach einem Fest der Lust. Die Szene durchrast dionysische Berauschtheit. Im Taumel sinnlicher Leidenschaft jauchzen Harald und Theophano ihre Brunst- und Wonnegefühle hinaus (Liebesduett, gipfelnd im Unisonogesang der beiden Stimmen) —, immer wilder wird der Tanz —, da erscheint, von der Eudokia herbeigeholt und begleitet von Bewaffneten, mit allen Zeichen des Entsetzens der Kaiser. Er befiehlt, Harald in Ketten zu legen und verbannt Theophano in ihr Gemach. — Im dritten Akt, der ein düsteres Gemach des Palastes darstellt, sehen wir den kaiserlichen Herrn Gericht halten. Er verurteilt seinen ehemaligen Freund Harald zum Tode und spricht auch über die Schwester das gleiche Urteil aus; denn sie schmähen beide höhnisch den Kaiser. Die Anwesenden schlagen sich auf die Seite der Theophano. Schon auch hört man von empörtem Volk. Byzanz duldet keinen Bußprediger auf dem Throne. In zorniger Aufwallung und da sich niemand findet, das Urteil zu vollstrecken, will der Kaiser den Harald mit eigener Hand erschlagen; aber das Schwert entsinkt seiner Faust. Er blickt auf zum Gekreuzigten; seine Religiosität verbietet ihm zu töten. In der furchtbar schmerzlichen Erkenntnis, einsam und verlassen zu sein, entkleidet sich der Kaiser selbst der Herrscherwürde. Traurig, wennschon innerlich befreit und erhoben, schreitet er aus dem Palast. Brüllendes Volk empfängt ihn. Ein furchtbarer Aufschrei läßt uns vermuten, daß der Kaiser draußen ermordet wurde. In jauchzender Freude geleitet das Ungeheuer Theophano den Geliebten zum Thronsessel. —

Die Figur desKaisers hat Anthes zu einem jämmerlichen Schwächling verzeichnet. Eine wenig imponierende Gestalt ist Harald. Und auch die Theophano interessiert uns nach keiner Seite hin. Was haben aber beide im Grunde genommen so Fürchterliches getan, daß das Urteil des Kaisers vollauf gerechtfertigt erscheinen könnte? Theophano muß sich im dritten Akt in der Hauptsache auf Gestikulationen beschränken, wie denn überhaupt der Schluß ziemlich unbefriedigend wirkt. Die Dichtung von Anthes enthält kaum ethische Werke und daß es ihr an wahrer innerer Empfindung und an der psychologischen Vertiefung und der logischen Durchbildung der Gestalten gebricht, muß man peinlich empfinden. Auch ist sie nicht frei von Phrasen und leerem salbungsvollem Pathos. —

Es ist klar ,daß Graener durch diese Dichtung, die kaum einen inspiratorischen Moment aufzuweisen hat, zu keinem rechten inneren Aufschwung gelangen konnte. Als gebildeter, mit dramatischem Instinkt begabter und phantasievoller Musiker von reichem Können hat er die äußeren, starke Wirkungen ermöglichenden Geschehnisse als meisterlicher Klangfarbentechniker mit schimmernden und glutvollen Tönen untermalt. In einzelnen wenigen Kantilenen entströmt seiner Musik der heiße Atem wirklicher Empfindung. Was die musikalische Charakterisierung der Gestalten angeht, so ist nur der Kaiser in plastischer Motivik genügend deutlich gekennzeichnet. Salomeanklänge finden sich im zweiten Akt, beim Motiv der Theophano (für Strauß charakteristische Intervall- und Trillerbildungen), wie es denn überhaupt kaum einer besonderen Hervorhebung bedarf, daß sich Graener die Technik und Ausdrucksweise des Dramatikers Strauß zu eigen gemacht, will sagen, daß auch in der Theophano das künstlerische Vorbild erkennbar genug bleibt. Im übrigen ist Graener nicht der Musiker der sich breit ausschwingenden, tief und stark atmenden melodischen Linie. Auch ihm gilt die Harmonik mehr. Die Harmonik der neudeutschen Impressionisten mit ihrem freien und kühnen Verfahren, das über das Logos kühn hinweglächelt, und die überlieferten Regeln unter sich begräbt. Archaisierendes und Exotisches finden wir nicht mehr, als für die Milieuzeichnung unbedingt nötig war. Die Singstimmen sind etwas vernachlässigt. Ihnen wird kaum die Zeit gelassen, sich melodisch voll und breit zu entfalten. In diesem Betracht könnte Graener von Richard Strauß noch einiges lernen. Aber hinreißend schön klingt manches im Orchester. Den großen Apparat (kleine Flöte,- 3 große Flöten, 3 Oboen, Engl. Horn, 3 Klarinetten, Baßklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Baßtuba, Pauken, Schlagzeug, Celesta, 2 Harfen, Klavier und Streichquintett; auf der Bühne 4 Trompeten, Orgel und Glocken) nutzt Graener zu feinsinnigen Klangeffekten und imposanten Steigerungen. Zweifellos ist er ein Meister des koloristischen Stils, wenn auch ohne die Physiognomie besonderer Eigenart. —

Die Herren von Fuchs, Kirschner und Klein hatten die Inszenierung besorgt. Prachtvoll und stilgemäß waren die Kostüme. Die Bühnenbilder waren nach Maßgabe der vorhandenen Mittel ebenfalls von hübscher Wirkung. Die Tanzszene ließe sich bei Vermeidung der Schablone eindringlicher und festlicher, berauschender gestalten. Die schwere Aufgabe, die Figur des Kaisers einigermaßen zu vermenschlichen, löste Dr. Emil Schipper, der auch in der Erscheinung imponierend wirkte, durch Hervorkehren schmerzlichen Asketentums darstellerisch wie gesanglich hervorragend. Eine namentlich schauspielerisch fesselnde Leistung bot Berta Morena als Theophano. Frau von Fladung als Eudokia und Herr Gruber als Harald sind in einigem Abstand zu nennen.

Das Orchester führte Hofkapellmeister Otto Heß mit großem und feurigem Schwung, mit dem blut- und lebensvollen Rhythmus des gesunden und kraftvollen Temperamentsmusikers. Graener wurde oft gerufen.

Richard Würz.

Kunst und Künstler

— Kammersänger Ejnar Forchhammer in Weimar beging am 19. Juni seinen 50. Geburtstag. 1868 zu Kopenhagen geboren, studierte er zuerst Naturwissenschaften, trat aber dann zur Musik über und wurde Schüler von Lieban. 1895 trat er zuerst in Lübeck als „Lohengrin“ auf, 1896—1902 wirkte er am Hoftheater in Dresden und ging als Heldentenor nach Frankfurt a. M. 1899 sang Forchhammer zur Enthüllung des Brahms-Denkmals in Meiningen den „Florestan“. 1912 wurde er für das Hoftheater in Wiesbaden verpflichtet. Gegenwärtig hat der Künstler seinen Wohnsitz in Weimar. —t.

— Am 20. Juni vollendet Anton Door in seiner Vaterstadt Wien sein 85. Lebensjahr. 1833 geboren, war er ein Schüler Czernys und konzertierte bereits 1850 erfolgreich in Baden-Baden und Wiesbaden. Sodann machte er Kunstreisen nach Italien und Skandinavien und wurde in Stockholm zum Hofpianisten und Mitglied der Kgl. Akademie ernannt. 1877 reiste Door mit Sarasate durch Oesterreich, Deutschland und Holland, unterrichtete 1859—69 am Konservatorium in Moskau, 1869 übernahm er eine Professur am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, von der er 1901 zurücktrat. —t.

— Hofoperndirektor Cortolezis in Karlsruhe ist die selbständige Leitung der Gr. Hofoper mit Wirkung vom Beginn der neuen Spielzeit an übertragen worden.

— Kgl. Musikdirektor Ludwig Neubeck (Kiel) wurde vom Herbst d. J. ab zum Leiter des Stadttheaters in Rostock gewählt.

— Hermann Abendroth ist von der Stadtverordnetenversammlung in Köln mit dem Titel eiens „Städtischen Generalmusikdirektors“ ausgezeichnet worden. Der erste Vorgang dieser Art, wahrscheinlich aber nicht auch der letzte. Man wird billigerweise gegen ihn nichts einwenden können.

— Prof. Dr. M. Friedländer (Berlin) wurde zum o. H.-Professor ernannt.

— Prof. Dr. Fritz Volbach (Tübingen) hat einen Ruf als städtischer Musikdirektor und Universitätslehrer nach Münster i. W. erhalten.

— Joseph Pembaur in Leipzig erhielt die Koburg-Gothaische Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— R. Jung, Organist in Greiz, erhielt die Reußische Medaille für Kunst und Wissenschaft in Gold.

— Der Kaiser von Oesterreich hat unserem Mitarbeiter J. Schuch in Graz das Kriegskreuz für Zivilverdienste II. Kl. verliehen.

— Hermann Bischoffs zweite Symphonie ist soeben bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen. Der gleiche Verlag veröffentlicht demnächst Variationen über ein altdeutsches Volkslied von Joseph Haas und Joseph Mraczeks „Orientalische Skizzen“ für Kammermusikorchester, deren Erstaufführung sich Robert Laugs für Berlin und Kassel gesichert hat.

— Von Paul Büttner erscheinen demnächst eine Violinsonate, die beim Musikfest in Dresden einen außerordentlichen Erfolg gehabt hat, und ein Streichquartett bei Leuckart in Leipzig.

— Auf dem alten Domfriedhofe in Berlin wurde das von Rich. Bernhardt geschaffene Grabdenkmal Bernh. Irrgangs eingeweiht.

— Willy van Hoogstraten, zurzeit Kapellmeister des Städt. Orchesters zu Krefeld, hat seine Bewerbung um die Stelle des Städt. Musikdirektors in Krefeld zurückgezogen, da sich seine auswärtige Konzerttätigkeit zu sehr ausgedehnt hat. Der Künstler wurde mit seiner Gattin, Elly Ney-van Hoogstraten, zum Winter für drei Orchesterkonzerte in Leipzig verpflichtet.

— Zum Klavier- und Gesanglehrer am kantonalen Lehrerinnenseminar in Aarau wurde Musikdirektor Werner Wehrli gewählt.

— Kommt sie, kommt sie nicht?. . . ad lib. in inf. „Die Frau ohne Schatten“ nämlich. Schmock & Comp. scheinen die Vorbereitung der Stimmungmache für das neueste Werk von R. Strauß beginnen zu wollen. Es wird gemeldet, daß die Wiener Hofoper die Uraufführung beabsichtige.

— In Zella S. ist ein Heft mit unbekannten Kompositionen Schuberts gefunden worden. Es enthält auf 30 Seiten 3 Quartette für Flöte, Gitarre, Viola und Baß in Schuberts eigener Handschrift. Weitere Nachrichten bleiben abzuwarten.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Gries-Bozen starb, wie erst jetzt bekannt wird, am 15. April der verdiente Musikforscher Dr. jur. Herm. Ludw. Eichborn, geboren am 30. Okt. 1847 zu Breslau. Er schied früh aus der erwählten juristischen Laufbahn aus und lebte seit 1891 in Gries, wo er ein Weingut besaß. Schüler von E. Bohn, dessen Bibliothekskataloge er drucken ließ, unterhielt er in Gries ein Orchester, mit dem er vortreffliche Aufführungen veranstaltete. Neben allerhand Kompositionen (Liedern, Klavierstücken, den Opern „Drei auf einen Schlag“, „Zopf und Krummstab“, „Blaue Kinder“ u. a. m.) schrieb Eichborn wertvolle Abhandlungen: Die Trompete alter und neuer Zeit (1881), Zur Geschichte der Instrumentalmusik (1885), Ueber das Oktavierungsprinzip bei Blechinstrumenten (1889), Das alte Klarinblasen auf Trompeten (1895), Die Dämpfung beim Horn (1897), Militarismus und Musik (1907). Mit E. G. Heidrich erfand Eichborn das Oktav-Waldhorn. Seit 1883 gab Eichborn eine Zeitschrift „Das 20. Jahrhundert“ heraus. Manche Arbeit von ihm findet sich in Eitners „Monatsheften“ und in P. de Wits „Z. f. I.“

— In Leipzig verstarb Margar. Degener, eine weitgeschätzte Musiklehrerin, im 71. Lebensjahre.

— Musikdirektor und Organist Fritz Wiedermann, Herausgeber der Monatsschrift für Schulgesang, ist in Berlin gestorben.

— Aus Budapest wird der Tod der hervorragenden Wagner-Sängerin Arabella Szillagyi gemeldet.

— Nach Schluß des Blattes geht uns aus München die Mitteilung vom Tode Franz Fischers zu, eines der wahrhaft großen Mitarbeiter R. Wagners. Fischer ist 69 Jahre alt geworden.

Erst- und Neuaufführungen

— Ritter Blaubarts Burg, eine einaktige Oper (Text von Bela Balasz), Musik von Bela Bartok, ist bei der Uraufführung in Budapest mit geteiltem Beifall aufgenommen worden.

— Von Pietro Canonica gelangte eine Oper „Die Braut von Corinth“ (nach Goethe) im Römischen Argentina-Theater mit Beifall zur Wiedergabe. Die Musik trägt durchaus Wagnerischen Charakter.

— Ed. Poldinis Oper „Der Vagabund und die Prinzessin“, Text nach Anderson von A. F. Seligmann fand in Kassel gute Aufnahme.

— Eine musikhistorisch interessante Aufführung hat Karl Straube in Leipzig vor. Er will Georg Bendas Melodram Medea und Bachs Streit zwischen Phöbus und Pan szenisch aufführen.

— Die Operette Inkognito von Joseph Weber zu einer lustigen Fabel von Hans Heinz und Leslie hatte in Graz starken Erfolg.

— Theo Rupprechts Operette Mamsell Carmen und Franz Werthers Schwankoperette Die ungetreue Adelheid sind vom Residenztheater in Wiesbaden zur Uraufführung erworben worden.

— Für die Hamburger Kammerspiele wurde das Legendenspiel Hadassa von A. Goetz mit Musik von Horst Platen zur Uraufführung erworben.

— Kammersänger M. Wever und die Sopranistin E. Henning hatten in Berlin mit neuen Liedern des Bremer Tondichters Hermann Drechsler lebhaften Erfolg. Namentlich die melodiösen, gehaltvollen Lieder „Sturmfreude“, „Begegnung“, „Es liegen Veilchen dunkelblau“, die überquellende „Liebestrunkenheit“ und das volksliedartige „Ein kleines Lied“ verdienten die stürmisch verlangte Wiederholung.

— Maria Werner-Keldorfer hat in österreichischen Städten mit neuen Kinderliedern ihres Bruders Viktor Keldorfer, des Dirigenten des Wiener Männergesangvereins, viel Erfolg gehabt.

— Ein unbekanntes C dur-Duo für Violine und Violoncello von Jos. Haydn wurde von J. und K. Klein in Dortmund zuerst öffentlich vorgetragen.

— Im Amsterdamer Concertgebouw kamen neuzeitliche holländische Werke zu Gehör: Orchesterlieder von Jan van Gilse, G. v. Brucken-Fock und W. Pijper, eine Symphonie von Julius Röntgen, eine Sinfonietta von J. Wagenaar, Cellokonzerte von Dopper und Hoogmeyer, ein Vorspiel „Weihenacht“ von Zagwijn und eine symphonische Dichtung „Lux in tenebris“ für Orchester und Singstimmen von Kerrebijn.

Vermischte Nachrichten

— Vom „Klimbim“. Was „Klimbim“ ist? Klimbim nennt der Feldgraue das Musikkorps. Es ist sehr interessant, sich einmal etwas näher mit der Soldatensprache zu beschäftigen. Oft sind es feingeistige Gleichnisse, in denen der Soldat spricht, aber noch mehr kommt echt soldatische Derbheit in seiner Sprache zum Ausdruck. Der Klimbim ist ein die Militärmusik in ihrer Gesamtheit bezeichnender Ausdruck. Auch die einzelnen „Glieder“ der Kapelle haben zum Teil Namen, die ihnen kein Pate in der Taufe verliehen hat. Jedes einzelne Mitglied der Kapelle ist ein Bruchstück, der Musikmeister der Kapello. Sämtliche Musiker, die ein Blasinstrument spielen, müssen sich die Bezeichnung als Blechpuster, Blasebalg und Grünspanspucker gefallen lassen. Die Trommler bei den Spielleuten werden Knüppelmusik, alle Spielleute Spielmöpse, Federvieh und Hühner (wohl in Anlehnung an die Bremer Stadtmusikanten) genannt. Das Horn ist eine Schalamachei. Der Trommler muß auf folgende Necknamen hören: Knüppel, Knittel (wegen der Trommelstöcke), Trommeljunge, Wirbeltier und Fellraßler. Der Bataillonstrommler hört auf den Namen Rollmops. Ein Mops ist er als Spielmann sowieso, als Trommler hat er zwei Hölzer. Diese beiden Umstände waren für die „Degradierung“ zum Rollmops entscheidend. Er hat aber außerdem auch die Beinamen Bataillonsknüppel und Steckelbub (bayerisch). Trommel und Kalbfell sind gleichbedeutende Begriffe. Der Hoboist bei der Marine nennt seine Tuba Pinnaßschornstein. — Spielt die Militärmusik einen langsamen Marsch, so heißt es: „Die kloppen wieder einen Reisemarsch.“ Ein Mißton in der Musik ist ein Frosch, wohl wie auch ein zaghafter Mensch in der Volkssprache als Frosch gilt. Bei der „Hauskapelle“ des Soldaten sind Klaviere zwar nicht alltäglich, aber auch keine große Seltenheit. Sie sind unter der Bezeichnung „Klaukasten“ bekannt. Grammophone sind Konservenmusik, die Mandoline heißt Wimmerkürbis. Das alltägliche Instrument ist selbstverständlich die Mundharmonika, der die Ziehharmonika Konkurrenz macht. Die Mundharmonika ist die Maultrommel (denselben Namen führt auch die Gasmaske), der

Mundhobel, die Schnutenorgel (hieraus wird häufig Snutenorgel verquatscht), der Lutschknochen und bei der Marine der Schnufferbrutsch. Die Ziehharmonika nennt man dagegen Schützengrabenklavier, Knautschkommode, Quetschkasten und bei der Marine Schifferklavier und Bordkapelle. Diese oft mehr Lärm als musikalischen Genuß bietende Kapelle muß es sich gefallen lassen, daß man sie dieses „Vorzuges" wegen Flugzeugabwehrkapelle getauft hat. Kommt einmal eine Sängerin in ein Etappenlazarett, um sich hören zu lassen, so ist es gewiß eine Armeenachtigall. — Musikalische Vorträge werden öfters auch in Kirchen alias Religionsschuppen geboten. Ein Signal, das auf Eisenbahntransporten zum Aussteigen und Essenholen geblasen wird, klingt wie das Wort Kartoffelsuppe und hat diese Bezeichnung. Unter Streichmusik versteht der Feldgraue Pferdeputzen, unter Grammophonplatten und Grammophonen Stechbecken. Marcell Lyon, Berlin-Südende, z. Zt. im Felde.

— Zum I. Vorsitzenden des „Hans-Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst" in München (vergl. den Leitaufsatz dieses Heftes) wurde Geheimrat Prof. Dr. Otto Crusius gewählt. Dem Vorstande ist ein Arbeitsausschuß angegliedert, dem u. a. angehören: W. Braunfels, P. N. Coßmann, W. Courvoisier, P. Ehlers, Cl. v. Franckenstein, Dr. Rob. Hallgarten, Th. Mann, Dr. G. Schulz, Fr. Klose, Bruno Walter. Die Mitgliedschaft wird durch einen Jahresbeitrag von 3 Mk. (zu senden an den Schriftführer Hauptmann Otto Deiglmayr, München, Sendlingerstraße 11, 1) erworben.

— Der Münchener Konzertverein, der, durch die Kriegsnot gezwungen, mit dem Reste seiner ausübenden Mitglieder das Neue Münchener Konzertorchester begründet und so ein bescheidenes Dasein gefristet hatte, wird zum Herbst d. J. seine frühere Tätigkeit wieder aufnehmen können, nachdem das Generalkommando den Konzertverein für einen kriegswichtigen Betrieb erklärt hat. Damit ist die Entlassung von in den Heeresdienst eingezogenen Künstlern gewährleistet und ein neues Aufblühen des für das Gedeihen des Münchener Musiklebens unumgänglich notwendigen Vereines ermöglicht.

— Sommerkurse finden in Hellerau vom 15. Juli bis September statt. Anschriften an die „Neue Schule für angewandten Rhythmus", Hellerau bei Dresden.

— Im Verbandsjahre 1917/18 fanden Prüfungen nach den Grundsätzen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare, E. V., Sitz Dortmund, statt in: Beuthen, Bochum, Braunschweig, Breslau, Köln, Dortmund, Essen, Göttingen, Halle, Hamborn, Hamburg, Hildesheim, Hohensalza, Lübeck, Mannheim, Mülheim-Ruhr, Posen, Saarbrücken, Stettin, Tilsit, Waldenburg i. Schl.

— Der Rubinstein-Preis für Klavierspieler im Betrag von Fr. 10 000 ist während des Krieges nicht zur Verteilung gelangt. Im Jahre 1920 sollen von einer internationalen (steht das so bombenfest? Die Schriftl.) Kommission dafür zwei Preise verteilt werden.

— Zum Präsidenten der „Salzburger Festspielhaus-Gemeinde", die Mittel zur Erbauung eines österreichischen Festspielhauses aufbringen will, wurde Prinz Alexander von Thurn und Taxis gewählt. Zentralbureau in Wien I, Karlsplatz 6, Sekretariat in Salzburg, Dreifaltigkeitsgasse 16.

— „Aus sozialen und im höheren Sinn sittlichen Gründen" (!) ist den Tänzerinnen an der Hofoper in Wien endlich die bisher vorenthaltene Heiratsfreiheit gegeben worden. Soviel wir wissen, besteht eine ähnliche Knechtung von Menschenrechten noch an anderen Kunstanstalten. Wie sich irgend eine Behörde herausnehmen kann, solche Hausgesetze feudalen Zuschnittes zu erlassen, wäre unbegreiflich, wüßte nicht jeder im Theaterleben auch nur einigermaßen Bewanderte, daß das bürgerliche Recht in mehr als einer Beziehung vor den Kunsttempeln vorläufig immer noch Halt macht.

*

— Berichtigung. Justizrat Dr. Frankenburger (München) schickt uns im Auftrage Prof. Fel. Berbers folgende Berichtigung zu der in Nr. 17 d. N. M.-Z., S. 258, enthaltenen Notiz über die Sache Berber-Würz: „Anlaß zu dem Briefe des Herrn Prof. Berber an Herrn Würz war nicht, ‚daß er von Herrn Würz nicht genügend gelobt worden sei', sondern eine Kritik des Herrn Würz über eine von Herrn Prof. Zilcher und Herrn Prof. Berber in einem Konzert gespielte Sonate, in welchem Herr Würz zu dieser Zeit nicht anwesend war." Nach den uns gemachten Mitteilungen hielten wir uns zur Niederschrift des beanstandeten Satzes für berechtigt. Die in dem Schlußsatze der Berichtigung mitgeteilte Behauptung war uns unbekannt. Wir werden auf die Angelegenheit nach Ende des Prozesses kurz zurückkommen.

* * *

Unsere Musikbeilage. Von Prof. Dr. Armin Kroder, dem Komponisten des ersten Liedes unserer heutigen Beilage, war neulich schon in der „N. M.-Z." kurz die Rede. Das Lied „Soldatenbraut" darf, weil ohne weiteres eingängig, wie auch W. de Witts „Soldatenlied" ohne Geleitwort hinausgehen. Die Dichterin des zweiten Liedes ist eine junge Förstersfrau im Oldenburgischen, B. Hamer, die, seitdem ihr Mann ins Feld gezogen ist, in ihrer Einsamkeit sinnt und dichtet. Wir bitten, das schöne Gedicht vor dem Singen laut zu lesen: es ist eine wundersame Kraft in ihm, eine gesunde Frische, Geradheit und Tiefe des Empfindens, wie sie nur den besten Schöpfungen der Volksseele eigen ist.

Schluß des Blattes am 8. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 20. Juni, des nächsten Heftes am 4. Juli.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Böhm, Max, Op. 3 u. 4: Singen und Tanzen, Kinderlieder Heft 1 und 2 je 1.20 Mk. (zuzügl. 20 % Kriegszuschlag). Rich. Bauger Nachf., Würzburg.

Goepfart, K.: Das rote Kreuz. 1.50 Mk. Karl Hochstein, Heidelberg.

Heuler, Raimund: Chorgesangsschule zur Heranbildung von Männerchören, brosch. 3.60 Mk. Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Instrumentalmusik.

Weiser, Paul: Praktische und vollkommenste Gitarre-Schule (Neue Stimmung) für den Selbstunterricht. 3.50 Mk. Verlag der Lichtbild-Mission Winnenden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 19

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Neue Wege der Opernregie.

Von Hans Schorn (Baden-Baden).

Noch Lessing konnte behaupten, daß die Deutschen kein Theater besäßen. Heute nun haben wir ein Theater, das zwar immer noch ein Dreiklassenhaus ist und zu sehr der Bourgeoisie und ihrem Bedürfnis nach Ablenkung von den banalen Plattheiten des Lebens dient, aber doch die Namengebung eines kulturellen Nationalbesitzes sich mehr und mehr verdient. Das Theater ist also ein Gesamtfaktor geworden und kann nicht mehr als Einzelfaktor gezählt werden. Dieser Wandel hat auch seine ästhetischen Probleme berührt und sollte, will das Theater nicht die sinnlose Karikatur des Nationalgedankens und das fatale Vorbild einer idyllischen Zusammenhanglosigkeit darstellen, in einer gewissen Geschlossenheit sich zeigen, durch die das Theater dem Volk und einzelnen Widersachern gegenüber mit eigener Autorität auftreten könnte. Nun ist aber leider bekannt, daß das Theater höchst selten noch an eine rationelle Lösung dieser delikaten Frage herangegangen ist, die ihm seinen Wert als Volksbildungsstätte und als Erziehungsmittel erst bestimmt. Noch viel weniger in der Theorie als in der Praxis wurde versucht, diesem humanistischen Grundzug gerecht zu werden, der freilich nicht zu den ursprünglichsten Absichten des Theaters zählt, aber doch dem neugewandelten Theater positive und negative Forderungen stellt, wie es etwa die geistigen Bedürfnisse des Volkes befriedigen könne oder auch nur, wie es den Respekt vor dieser Sonderaufgabe der Bühne sich wahren könne. Wenn schon sonst wo ein Programm nicht viel bedeutet, da es über Nacht umgestoßen werden kann, so scheint es aber doch nur im Reiche der patriarchalischen Gemütlichkeit, wo alles bisher so unkompliziert wie eben möglich zuging, als ahnungsloses Hindernis empfunden zu werden, um das Problem der künstlerischen Einheitlichkeit zu fördern. Wie wäre es sonst möglich, daß hier nach modernen Grundsätzen eine Bühne geleitet wird, dort aber alles in Konvention erstarrt und im traditionellen Theaterbetrieb versumpft, daß man hier das Unzulänglich-Veraltete mutig zerbricht und dort modernen programmatischen Anschauungen immer noch mit dem Widerwillen begegnet, den man eigentlich nur einer eigensinnig schleichenden Problematik gegenüber aufbringen darf? Dennoch hat sich für Augenblicke, und an wenigen Zentren doch auch schon dauernd, eine Besserung angebahnt, die wie ein Programm ausschaut. So wäre z. B. das Wirklichkeitswahre nimmermehr die Hauptaufgabe des Theaters und könne es nicht sein, wenn das Theater Kunst bleiben wolle und als solche eine Korrektur der Welt und ihrer Wirklichkeit darstelle. Und wo nur das Theater ernsthaft das Wahre, und nicht das Wirkliche sucht, da ist ein Mittelpunkt gegeben, von dem alles Aeußerliche, Kitschige, Unerträglich-Sentimentale und alles alte Gerümpel zusammenfällt, da ist eine neue Mission entdeckt, der der Kampf mit der widerspenstigen Wirklichkeit auf der Bühne drinnen und im Leben draußen als vornehmste Aufgabe zufällt. Von den ungeahnten verschiedensten Ausstrahlungen, die von dieser neuen Erkenntnis ausgehen (die übrigens schon Ibsen erdacht hat: „Ich glaube, die Wahrheit sei schon Schönheit an sich."), von dem geistlichen Ernst dieser einer jungen Generation heiligen Aufgabe wird nun auch jede Einzelheit des Betriebes, jede Kleinigkeit erfaßt. Man kommt sogar für die Gliederung des Bühnenraumes, für die Gestaltung des Bühnenbildes zu Lösungen, die nach der neuen Richtung zielen; ja aus der Nutzanwendung der neuen Lehre ergeben sich grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten. Wenn die Sucht nach wirklicher natürlicher Darstellung auf dem Theater überwunden und als unwesentlich, ja gefährlich abgetan ist, so wahren sich demnach die Bühnenvorgänge eine parallele Realität: das gesprochene Drama hat nun das P r i n z i p i e l l e des Menschlichen zum Inhalt, das Musikdrama das S y m b o l i s c h e. Und damit erhebt sich die Oper insbesondere, die schon im Dämmerzustand einer verklungenen Romantik zu versinken drohte, auch wieder zu neuer Bedeutung und zu innerer Berechtigung.

Ein deutliches Eingeständnis dieser ihrer Eigenart hat freilich weder die neue, noch die alte Oper selbst zu geben vermocht, obwohl sie dank ihrer ungewöhnlichen Mittel es viel leichter hätte, die Merkmale des Tatsächlichen, den dem Alltag angepaßten Rahmen zu sprengen und das dem Zuhörer wohl immer sich wieder aufdrängende Kausalitätsverhältnis von erlebter Realität und geschauter Idealität von vornherein zugunsten dieser letzteren zu verschieben. Aber die Routine hat ja auch schon alle Ansätze verschlungen, die für die Oper grundsätzlich andere szenische Bedingungen verlangten, als für das — auch im Eiltempo ablaufende — Wortdrama.... Diese Erlösungssehnsucht nun, von Wagner erstmals ausgesprochen, aber nur unvollkommen ins Körperlich-Lebendige umgesetzt, hat sich bis heute nirgends restlos erfüllt und ist eigentlich bis zu Dr. Karl Hagemanns Baden-Badener Ringinszenierung, der deshalb prinzipielle Bedeutung zukommt, weder in schwachen noch starken Versuchen einer mustergültigen Auseinandersetzung gewürdigt worden. Jetzt wird hoffentlich diese Auseinandersetzung nirgendwo mehr als überflüssig empfunden werden. Und wenn auch wohlfeile blutlose, bengalische Beleuchtungen in der Oper noch denkbar und leider auch nur zu oft noch sichtbar sind, so lassen sich die intellektuellen Urheber des neuen Stiles das nicht verdrießen und werden es nicht nur aus technischer Verlegenheit wagen, der veralteten Operninszenierung den Dienst zu versagen; nein, sie werden die exponierten Wege weiterwandeln, die auch die Opernregie zu einer selbständigen wissenden Kunst erheben wollen. Es ist eben doch im Sinne des oben umschriebenen Wirkungskreises klar geworden, daß das Undramatische nicht auch schlechterdings opernfremd sein muß und umgekehrt; man weiß heute, daß eine sorgfältig geführte Oper (auch schon der unendlichen Wiederholungen und Hemmungen wegen) vollkommen andere szenische und technische Lösungen verlangt, und daß sie dies von allem Anfang an, seit der ersten neapolitanischen Oper hätte verlangen sollen. Die Dehnung eines dünnen Fabelgedankens muß hier praktisch, meist durch die Mittel einer andern Kunst belebt werden, ohne jede seelische Bedenklichkeit darf die Malerei z. B. in einer der Symbolik gemäßeren Form, dürfen Tanz und Plastik herangezogen

werden. Im Ganzen aber ist es auch heute technisch-leichter geworden, einen Stil zu kultivieren, bei dem es sich nicht bloß um Minuten, sondern um Stunden handelt, während allerdings auch die Zeit dafür erst reif ist und Aeußerlichkeiten, die früher nur den von der Sache ganz erfaßten Zuschauer abstoßen mochten, jetzt fast überall als böse Entgleisungen geahndet werden. Auch ist zu ergänzen, daß der elementare Trieb in der Kunst, der überall auf Herausarbeitung einer inneren rhythmischen Bewegtheit zielt, an einer neuen grundsätzlichen Auffassung vom Wert der Oper nicht vorbeikam, wenn die ganze Gattung nicht aktionsunfähig und eine Operndämmerung heraufbeschworen werden sollte.

Die letzten Reaktionäre freilich, die ihre positiven Rechte auf die gute alte Tradition gründen, sehen die definitive Gültigkeit der Neuauffassung noch lange nicht ein und widersetzen sich sogar dem harmonischen Ineinanderprüfen von Bild- und Tonwirkung, ihrer gegenseitigen Kontrollfunktion wie ihrer organischen Uebereinstimmung, ihrer glücklichen Kooperation, die eigentlich nur ein hartnäckiger Doktrinarismus noch stören und verhindern kann. Aber in der Oper ist die absolute Zusammenhanglosigkeit der Normalzustand geworden (Ausnahme: die schon in den Anfängen bei Wagner erkenntliche Oper des Verismus, wo eben der Regisseur an genaue, aber doch nur materielle Vorschriften gebunden ist), jede Entscheidung, die das eine und andere berücksichtigt, ist in den landläufigen Inszenierungen ausgeschaltet und für den symbolistischen Gesamteindruck bietet nur die musikalische Seite Ersatz, die als das fest Gegebene wenigstens den Vorteil hat, dem allgemeinen Vorbehalt einer unvollkommenen Technik und dem besonderen eines schlechten Regisseurs zu entgehen. Zweifelsohne leiden aber die meisten Opernaufführungen — und daher auch bei oberflächlicher Betrachtung ihre geringere Einschätzung — unter dem Zusammenbruch des Bühnenbildes, dessen kitschige Aufmachung gewöhnlich noch durch den falschen Gebrauch der vorhandenen Bestände beeinflußt wird. An diesen schmachvollen Zuständen hat die Fachlaufbahn des Opernregisseurs, der in überwiegenden Fällen ein routinierter Sänger ist, der — nicht mehr singen kann, nichts ändern können. Die ewig gleiche Methode, die auch die schüchternste Neuerung ebenso sicher wieder hinauskomplimentierte wie sie sich chronisch auf dem Isolierstandpunkt der Tradition hielt, hat bestenfalls die heute leider vielfach verbreitete Ansicht von der Ueberlebtheit und Minderwertigkeit des ganzen Opernsystems bestärkt. So ist die überkommene Regie der Oper mit ihrer kunterbunten Mischung und dem Hinwegsetzen über Gesetze eine verhängnisvolle Erbschaft, noch erschwert durch den Widerstand ihrer Vertreter, die es als Ungeheuerlichkeit empfinden, wenn einer in die abgesteckten Grenzen ihrer sogenannten langjährigen Berufsarbeit eindringt, wenn das Postulat eines erstrebenswerten Einklangs wieder und wieder erhoben wird.

(Schluß folgt.)

Max Pauer.

Von Dr. Heinrich Roese (Gießen).

Max Pauer gab einen Klavierabend. Ein Erlebnis, das E. T. A. Hoffmann in seinem Tagebuch sicher mit einer geheimnisvollen Note vermerkt hätte! Wenn auch nicht der Kapellmeister Kreisler leibhaftig am Flügel saß, so redete doch einer in seinem Geiste zu uns. Max Pauers Persönlichkeit besitzt eine Suggestivkraft, welche die verborgensten Seiten musikalischer Empfindungsmöglichkeit zum Klingen bringt und die Geister des Vorstellungsvermögens in einer Art zu beschwören versteht, daß einem zuweilen ein Schauder vor dem Hexenmeister anwandeln kann. Und doch muß der Romantiker, der so sonderbar versonnen in den Ton hineinträumt, wieder mit der seltsamen Walpurgisnachtstimmung aussöhnen. Diese Augen können nicht verzaubern, wohl aber bezaubern. Die Interpretationen Pauers wirken wie Selbstbekenntnisse, wie Ausstrahlungen einer Seele, die in ihrer nervösen Erregbarkeit einem feinen, zarten Instrumente gleicht, das sich unter dem leisesten Windhauch nachgiebig beugt. Die Analyse einer solchen Künstlerpersönlichkeit führt unfehlbar zu einer Auseinandersetzung über subjektive und objektive Darstellung. Spannt man die Frage in den Rahmen streng psychologischer Forschung, so scheidet die Möglichkeit objektiver Wiedergabe in des Wortes eigenster Bedeutung aus. Objektiv in diesem Sinne sich geben, könnte nur das Kunstwerk selbst, vorausgesetzt, daß jede Mitwirkung unserer Sinne ausgeschaltet wäre. Dann bliebe das Werk aber auch völlig auf sich gestellt, unwahrgenommen und ohne Wiedergabe. Mit dieser psychologisch-philosophischen Deduktion dürfte die Unmöglichkeit der rein objektiven Reproduktion erwiesen sein. Die manchmal geradezu sträfliche Gegenüberstellung von Begriffen, die sich gar nicht auszuschließen brauchen, hat nun einmal eine Terminologie ausgebildet, die überall als bare Münze gegeben und genommen wird. Die Schlagworte „klassisch" und „romantisch" mit den grundfalschen Werturteilen, die man daran geknüpft hat, sind vielleicht in ihrer Wirkung noch verwirrender geworden als die Unterscheidung zwischen „objektiv" und „subjektiv".

Gerade eine Erscheinung wie Max Pauer, in dem das Musikalische fast visionär erscheint, sollte auf ganz andere Wege der Betrachtung führen. Wie viel mehr noch als der Dichter ist der Komponist von der Willkür des Darstellungsmaterials abhängig? Das Unzulängliche der Fixierungsmittel, die immer erdgebunden bleiben und nicht mit der Phantasie frei schwingen können, kann qualvollste Empfindungen auslösen. Ein Rest Erdenschwere wird selbst den minutiösesten und pedantischsten Bezeichnungen nicht nachgeben wollen. Die Kunst zwischen den Noten lesen zu können gewinnt eine potenzierte Bedeutung im Vergleich zu der Fähigkeit des „zwischen den Zeilen Lesens". Hier ist der Einfühlungsmöglichkeit des nachschaffenden Musikers, der subjektiven Darstellung, ein weiter Spielraum gelassen, so weit und ausgedehnt, daß darin das Problem eines überragenden Genies mit seinen zeitlichen, formellen und inhaltlichen Beziehungen zur Jetztzeit in seiner ganzen Größe aufgerollt werden kann. Und darin gipfelt ja doch die uns allein mögliche Kunstdeutung, die Verstand und Herz in gleicher Weise zu befriedigen vermag, daß alle Strahlen, die von dem fremden Stern zu uns herüberdringen, sich in dem Brennspiegel unserer Auffassung vereinigen lassen; damit die gedachte und geträumte Einheit eine wirkliche Vorstellung ergibt, zu einem lebendigen Faktor künstlerischer Kultur sich gestaltet. Hierin aber erheben sich auch gebieterisch und unweigerlich fordernd die großen Maßstäbe, an denen seine eigene Individualität zu messen nur der ganz Große sich vermessen kann. — Max Pauer kann, darf und muß es. Sein Klavierspiel wächst über die persönliche Leistung hinaus zur grandiosen Nachdichtung.

Zum Kapitel „Phrasierungs-Ausgaben".

Von Karl Zuschneid (Mannheim).

Die kürzlich an dieser Stelle zur Erörterung gebrachte Frage der Konkurrenz-Ausgaben von Meisterwerken, insbesondere der Klavierliteratur, hat sich nachgerade zu einer wichtigen Angelegenheit der allgemeinen Musikpflege herausgewachsen. Jeder, dem sie in der Eigenschaft des Lehrers täglich als ungelöstes Problem vor Augen tritt, muß es als einen auf die Dauer unerträglichen Mißstand empfinden, daß unter zehn „revidierten und instruktiven Phrasierungsausgaben" kaum zwei in ihrer Lesart übereinstimmen. Wem daran gelegen ist, zu erfahren, wie es damit bestellt ist, den verweise ich auf meinen diesem Gegenstande gewidmeten Aufsatz in der „Neuen Zeitschrift für Musik", 79. Jahrgang Nr. 32, 35/6 und in der „Deutschen Tonkünstlerzeitung" XV. Jg. Nr. 315/16. An den dort zitierten zahlreichen Beispielen ist zu ermessen, wie weit hier Zer-

fahrenheit und Willkür eingerissen ist. Dem Konkurrenzkampf großer Verlagsfirmen verdanken wir eine erstaunliche Verbilligung der Werke unserer Meister, und sicherlich leitete eine jede von ihnen bei Wahl des Herausgebers das Bestreben, auch hinsichtlich der Bearbeitung das Bestmögliche zu bieten. Daß der Lösung dieses schwierigsten Teils der Aufgabe in allgemein befriedigender Weise die Ungeklärtheit eines schwerwiegenden Problems im Wege stehe, entzog sich freilich ihrer vorwiegend den geschäftlichen Interessen zugewandten Einsicht. Und dieses Problem besteht in der Festlegung einer aus dem musikalischen Kunstwerk heraus zu erforschenden Gesetzmäßigkeit für die grundlegenden Forderungen der Vortragskunst. Viele haben sich darum bemüht. Als einer der ersten Hugo Riemann, der es unternommen, mit der ihm eigenen deduktiven Gründlichkeit ein System der Phrasierungs- und Vortragslehre auf wissenschaftlicher Grundlage aufzubauen. Wie weit sich der Anspruch auf Allgemeingültigkeit seiner Reformmaßnahmen rechtfertigen läßt, ist hier nicht zu untersuchen. Einer allgemeinen Anwendung in der Praxis mußte schon die mit der Durchführung dieses Systems verbundene Ueberladung des Notenbildes im Wege stehen. Das Phrasierungsproblem war aber nun einmal aktuell geworden und Riemann hatte seine Nachahmer, die, ohne erst lange nach wissenschaftlicher Begründung zu fragen, frisch drauf los phrasierten, vor allem der geschäftige Heinrich Germer. Die Verleger mußten sich überzeugen lassen, daß ihre bisherigen, dem Original noch einigermaßen getreu gebliebenen Ausgaben nichts taugten und von Grund auf frisch „phrasiert“ werden müßten.



Arrigo Boito †.

Das Ergebnis solchen Eifers ist heute zu überblicken und besteht in einer geradezu babylonischen Verwirrung, deren sich vor allem jene schämen müßten, die berufen wären, als Hüter geheiligter Ueberlieferungen gegen einen offenbaren Unfug einhellig Widerspruch zu erheben. Das ist vor allem die künstlerisch gebildete musikalische Lehrerschaft. Aber wie selten regt sich aus diesen Kreisen eine warnende Stimme! Die Studierzimmer der Konservatorien mögen oft genug der Schauplatz von Kundgebungen des Mißmuts und der Entrüstung sein über die Vergewaltigung unserer Meister durch skrupellose oder übereifrige Ausleger und Neuerer. Damit ist aber nichts getan. Wenn alle von einer besseren Einsicht geleiteten Lehrer ihrer Kunst, obenan die Musikbildungsanstalten, die Benutzung nicht einwandfreier Ausgaben ablehnten, so könnte eine Besserung der Zustände wenigstens allmählich angebahnt werden: Aber man hat sich schon daran gewöhnt, bei allem Aerger und stillem Protest selbst Ausgaben mit offenbaren Fälschungen wie ein unvermeidliches Uebel hinzunehmen.

Fehlt es schon im Bereiche maßgebender Fachkreise an wirksamer und durchgreifender Initiative zu erfolgreicher Abwehr dagegen, so steht die große Masse der Dilettanten und Musikliebhaber der ganzen Frage mit ahnungsloser Gleichgültigkeit oder ratlos gegenüber. Oft haben die Käufer nicht einmal freie Wahl unter den verschiedenen Ausgaben und müssen sich vom Verkäufer solche nach dessen Belieben aufdrängen lassen. Der Musikalienhändler „arbeitet“ z. B. vorzugsweise mit der Kollektion Litolff, hält diese in den gangbaren Werken ausschließlich vorrätig und preist sie selbstverständlich als „das Beste“ an. Selten wird der Käufer demgegenüber den Anspruch auf eine bestimmte Ausgabe geltend machen. Er trägt seinen schön gebundenen Band Mozart-Sonaten heim, ohne eine Ahnung zu haben, daß zwischen dem Litolffschen und dem wahren Mozart bedenkliche Unterschiede bestehen. — In Nr. 5 dieser Zeitschrift ist nachdrücklich auf ein Werk hingewiesen worden, das wie kein anderes geeignet ist, die Ansichten zu klären und Richtlinien zu geben zur Erzielung allgemeiner Gesichtspunkte für eine durchgreifende musikalische Vortragslehre: Wiehmayers „Musikalische Rhythmik und Metrik“. Im Hinblick auf die Wichtigkeit des Gegenstandes sei es mir gestattet, jene Muellersche Besprechung des Werkes durch einige Hinweise auf seinen eminent praktischen Wert zu ergänzen.

Wie sich Wiehmayer zur wissenschaftlichen Lösung des Problems stellt, hat Prof. Mueller in seiner Besprechung erschöpfend dargelegt. Die Analogien zwischen sprachlicher Prosodie und musikalischer Metrik und Rhythmik sind Wiehmayer wertvolle Handhaben für die Einordnung musikalischer Formelemente unter vergleichende Gesichtspunkte. Er ist aber weit davon entfernt, aus den sich hieraus ergebenden Vergleichsmomenten ein starres System zu entwickeln. Bei den unbegrenzten Möglichkeiten musikalischer Formbildung ist die vorherrschende Geltendmachung eines hier besonders trügerischen wissenschaftlichen Schematismus abzulehnen und das natürliche, an dem Kunstwerk selbst gebildete musikalische Empfinden und Stilgefühl als Hauptträger musikalischer Urteilskraft und Darstellungskunst anzuerkennen. Von solcher Anschauung ausgehend will Wiehmayer durch seine Lehre zu richtiger Auffassung des musikalischen Kunstwerkes und zur Selbständigkeit des Urteils anleiten und erziehen. Er offenbart dabei ein mit scharfsinnig logischem Denken gepaartes sicheres, überaus feingebildetes musikalisches Empfinden, so daß er wie selten einer berufen erscheint, mit seinem Werke eine erzieherische Aufgabe von hoher Bedeutung bei der Heranbildung unseres künstlerischen Nachwuchses zu erfüllen. Ich glaube nicht fehlzugehen in der Voraussage, daß Wiehmayers Lehrbuch binnen kurzem die Grundlage für eine umfassende Vortragslehre an unsern Musikbildungsanstalten abgeben werde. Es ist das, was wir brauchen, das, was der durch Kretzschmar begründeten und so erfolgreich eingeführten neuen Disziplin der „musikalischen Hermeneutik“ den festen Unterbau zu geben vermag. Wiehmayer stellt seiner Theorie auch gleich die Tat des Praktikers an die Seite in Gestalt einer Reihe von Neuausgaben (Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn)[1]. Das klare Notenbild, das daran sofort wohltuend ins Auge fällt, mutet uns an wie eine Erlösung aus dem verwirrenden Uebermaß von Zeichen, mit dem andere Herausgeber den Urtext auszustatten belieben. Dabei versäumt Wiehmayer nichts, was in jedem Falle zum Verständnis, zu richtiger Auffassung und Ausführung dienlich und wünschenswert erscheint. Seine unzweideutigen Phrasierungszeichen hindern bei aller Deutlichkeit in keiner Weise das fließende Lesen und rasche Erfassen des Notenbildes. Den Bogen setzt er als unumgängliches Artikulationszeichen wieder in seine Rechte. Es ist hier der Platz, auf die weit verbreitete Verschwommenheit der Begriffe „Phrasierung“ und „Artikulation“ näher einzugehen. „Phrasierung“ ist „Sinngliederung“, Artikulation ist Gruppierung innerhalb einer Phrase. Oder wenn wir eine Parallele wollen: Phrasierung ist in der Tonsprache das,

[1] Verlag von Heinrichshofen (Magdeburg).

was man in der Wortsprache unter Interpunktion versteht, Artikulation dagegen ist etwa gleichbedeutend mit der besonderen Aussprache einzelner Wörter eines Satzes. Ebenso wie sich in der Deklamation ein Zusammentreffen von guter, ausdrucksvoller Interpunktion mit schlechter, salopper oder sinnwidriger Aussprache denken läßt, so kann man auch in der Musik einen Tonsatz zugleich gut phrasieren und schlecht artikulieren, oder umgekehrt[1]. Riemann hat bekanntlich den Bogen seiner in der musikalischen Praxis allgemein gültigen Bedeutung als Artikulationszeichen entkleidet und als Phrasierungsbezeichnung angewendet. Nichts hat zu der heutigen Verwirrung so viel beigetragen, wie diese unglückselige Neuerung. Während Riemann in seinen Ausgaben durch eine wenn auch mittels einer komplizierten und schwer zu übersehenden Bezeichnung die beiden Begriffe noch streng auseinanderhält, verfahren andere Herausgeber weniger skrupulös. Bei ihnen ist man (wenn sie den ausdrücklichen Artikulationsvorschriften der Originale überhaupt Beachtung schenken) größtenteils darauf angewiesen zu e r r a t e n, ob ein Bogen als Phrasierungs- oder als Artikulationszeichen aufzufassen ist. Am schlimmsten steht es damit in den leider viel verbreiteten Ausgaben Germers, welch letzterer an verschiedenartigen Vergewaltigungen unserer Meister überhaupt das Höchste geleistet hat. — Welche Bedeutung dem Bogen als A r t i k u l a t i o n s z e i c h e n beizumessen ist, erhellt aus folgenden, dem Wiehmayerschen Buche entnommenen Sätzen: „Von den Klassikern sind es namentlich Mozart und Haydn, die ihre Gedanken besonders häufig mit einer geschmackvollen Artikulation versehen. Die Sonaten Mozarts zum Beispiel enthalten eine überraschende Fülle der feinsten Artikulationen, die bei entsprechender Ausführung dem Vortrag etwas von dem Glanz und dem Gefunkel echt geschliffenen Glases verleihen. Man verwische diese vom Komponisten vorgeschriebenen Artikulationen und sogleich ist auch jene göttliche Anmut und Leichtigkeit dahin, die uns grade an den Werken dieses Meisters so sehr entzückt; der Vortrag wirkt stumpf und matt, wie eine Glasschliffimitation."

Neuerdings hat Wiehmayer seinem Lehrbuche noch ein Aufgabenbuch[2] folgen lassen und damit ein überaus wertvolles Lehrmittel für Musikstudierende geschaffen. Wiehmayer gibt darin eine von zahlreichen glücklich gewählten Beispielen durchsetzte Analyse der musikalischen Formen, wie wir sie in solcher Klarheit, Faßlichkeit und Anschaulichkeit noch nicht besaßen. Ab ovo lernt hier der Schüler das Wesen und die Gesetze musikalischer Formenbildung kennen, verstehen und beherrschen. Gegenüber einer vielverbreiteten Verschwommenheit in der Bezeichnung formaler Grundelemente ist die von Wiehmayer gewählte Terminologie als höchst praktisch und zutreffend zu begrüßen. Er spricht z. B. nicht von Taktmotiven u. dergl., sondern geht vom „Klangfuß" aus, um auf diesem Urelement die musikalische Form aufzubauen und in allen ihren Entwicklungsmöglichkeiten zu erklären. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man Wiehmayer das Zugeständnis macht, mit seinem Werke die musikalische Studienliteratur in epochemachender Weise bereichert zu haben.

Friedrich-Klose-Woche in München.

Seitdem München mit der Ehrung H. Pfitzners vorangegangen ist (die „Strauß-Wochen" sind als sozusagen hors concours nicht zu rechnen), hat sich wohl da und dort in Deutschland der Wunsch geregt, für die deutsche Kunst in einer über den Rahmen des landläufigen Konzertbetriebes hinausgehenden Weise einzutreten. Dem Wunsche ist aber die Erfüllung nur in ganz bescheidenem Maße gefolgt, bis sich — abermals — München zu einem groß angelegten Klose-Musikfest entschloß. München? Nicht die Stadtverwaltung, sondern ein Kreis von Münchenern, der sich um die „M. Neuesten Nachrichten" gruppieren läßt, seinen Ausgangspunkt aber außerhalb der Sendlingerstraße fand. Bis jetzt hat die planmäßige Pflege der deutschen Musik der Gegenwart nur die Meister berücksichtigt, die anerkannt, wenn auch dem deutschen Volke **noch nicht** zum innersten Besitze geworden sind. Sie ist ferner solchen Männern zuteil geworden, die materiell gefestet im Leben dastehen. Hoffen wir, daß in Zukunft nun auch der Blick auf die Schaffenden falle, die noch hart um allgemeine Beachtung zu ringen, durch ihre bisherigen Leistungen aber schon bewiesen haben, daß es ihnen, sind ihre Wege auch andere, mit der deutschen Kunst nicht weniger ernst ist, als Pfitzner und Klose. Sich dabei allein auf den kürzlich ins Leben gerufenen „H.-Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst" zu stützen, wäre wohl nicht die ganz richtige Politik. Selbst wenn dieser daran denken würde, sich alsbald als ein realer kunstpolitischer Faktor zu betätigen und irgend einem Strebenden in weitgehender Weise zu helfen, so blieben doch noch andere in Hülle und Fülle übrig, die sich auf ganz Deutschland verteilen. Eine solche Vereinsgründung, solche Festwochen mögen also allerorten Veranlassung geben, Herz und Sinne aufzutun, um den Werken er noch ringenden Künstler freie Bahn ins Volk zu schaffen. Wenn nur eine Stadt in der Weise vorgeht, wie es München getan hat, so ist selbstverständlich das Ergebnis, mag es für den gefeierten Künstler und seine Helfer noch so erfreulich sein, für die Allgemeinheit nicht so, daß aus ihm das Herzensbedürfnis erwachsen kann, dem Schaffen des Helden der „Woche" überall Türe und Tore zu öffnen. Dazu kommt noch ein anderes. Um von Klose allein zu sprechen: seine ganze künstlerische Erscheinung widersetzt sich einer Pflege seiner Musik im Volke. Er ist kein Lyriker, dessen Lieder ins deutsche Haus dringen könnten, um dort neben den Klassikern und Romantikern, neben Wolf, Reger und Strauß (die hier wenigstens mit einem Teile ihres Schaffensgutes in Betracht kommen) sich eine dauernde Stätte zu begründen. Seine an Zahl geringen großen Chor- und Instrumentalwerke **bedürfen** eines so gewaltigen Aufwandes an künstlerischen Mitteln, daß ihre Aufführung an deren Vorhandensein unbedingt gebunden ist und an eine „Einrichtung" für bescheidene Zwecke gar nicht gedacht werden kann. Volkstümlich zu werden hat bisher nur ein einziges Werk Kloses Aussicht, seine dramatische Symphonie (Oper) „Ilsebill", die vor 15 Jahren Mottl in Karlsruhe als Erster auf die Bühne brachte. Mit ihrer Wiedergabe wurde die Münchener Klose-Woche eröffnet.

Man kennt dies tiefsinnige und schöne Märchenstück, eine der bedeutendsten, vielleicht die beste Gabe nachwagnerscher Kunst, die wir besitzen, noch viel zu wenig. Das Werk bietet eine Reihe schwieriger Aufgaben für die Inszenierung besonders dann, wenn es, wie es im Prinzregententheater der Fall war, ohne Pause durchgespielt wird. Das aber ist um der Einheit der traumhaften Erscheinungswelt des Märchens willen eine unbedingte Notwendigkeit. Grimm hat es in schlichte Form gefaßt, Kloses Vater den Kerngedanken als einen künstlerisch bedeutsamen Keim erkannt und H. Hofmann hat die Verse geschaffen, für die Klose, sich auf Wagner und die deutsche Volksweise stützend, die rechte Musik fand. Der Aufbau der Geschehnisse (Ilsebill ist die Frau eines armen Fischers, der einen ungeheuren Wels fängt, ihn auf seine Bitte freiläßt und durch ihn jeden Wunsch seines immer Höheres begehrenden Weibes erfüllt findet, bis der letzte, zu sein wie der liebe Gott, beide wieder in die alte Armut stürzt) ermöglicht Klose, elegisch einfache, idyllisch weiche, bäuerlich frische, pathetisch große und elementar wuchtige und tiefe Gebilde aneinanderzureihen und all das in ein farbiges und reiches instrumentales Gewand zu kleiden, dessen Oekonomie der Hörer ebenso bewundern muß wie er das Maßhalten im Ausdrucke, der stets den Kernpunkt trifft, anerkennen wird. Fehlt dem Werke nun auch Originalität im höchsten Sinne (an Wagner wird der Hörer in Einzelheiten des Ausdruckes, dem crescendo der Instrumentierung und der Architektonik oft erinnert), so ist Ilsebill doch so voll von Leben und Ausdruck, so schön und bezeichnend an jeder Stelle, besitzt so viel an Eigenwert, ist ein Werk, so von Liebe zur Natur und ihren Wunderkräften erfüllt, ist überdies so getragen von höchstem Idealismus, daß man die Oper nicht hören kann, ohne sie lieb zu gewinnen. Sie erfüllt die letzte Forderung, die an das Kunstwerk zu stellen ist, **die**: wahr zu sein. Wahr und demnach überzeugend. Nirgends hohle und aufdringliche Theatralik, Glied um Glied schließt sich die Kette der einzelnen Abschnitte zu einem vollendet abgerundeten Ganzen zusammen, dessen tiefer Sinn sich ohne jede doktrinäre Aufdringlichkeit zu erkennen gibt. Otto H e ß, der geniale Leiter deutscher Opernwerke, hat in Uebereinstimmung mit Klose der früheren Fassung der Partitur einige Längen genommen, so daß die Oper jetzt in knapp 2½ Stunden gegeben werden kann. O. W o l f gab den Fischer, Frau F a ß b ä n d e r Ilsebill. Mit diesen hervorragenden Künstlern erfüllte das treffliche Orchester seine Aufgabe in restloser Weise.

Der zweite Abend brachte die Symphonie und die d moll-Messe. So sehr die ersten Sätze jener zu bewundern sind: mit dem Erscheinen des Dysangelisten und dem nüchternen, gesprochenen Worte ist es mit der Wirkung des Werkes vorbei, weil seine künstlerische Einheit zerrissen wird. Selbst die höchste Sprechkunst könnte den hier begangenen ästhetischen Fehler nicht aus der Welt schaffen. Die Messe enthält einige ganz herrliche Abschnitte, darunter das unsagbar schöne Interludium, läßt aber reiche Chorlyrik vermissen, stützt sich vielfach auf eine nicht immer glückliche Solistik und erscheint hier und da noch in einem etwas schulgemäßen Gewande. Bruckners Einfluß ist unverkennbar. — Am dritten Abende hörten wir die von Aug. Stradal geschaffene, wie die meisten derartigen modernen Arbeiten nicht unbedenkliche Uebertragung von Kloses Präludium und Doppelfuge für Orgel durch W. B r a u n f e l s technisch hervorragend, aber mit etwas trockenem Tone spielen, worauf P. B e n d e r die den Namen „Lieder" nicht ganz mit Recht tragenden Gesänge Kloses nach Giordano Bruno (in H. v. Steins Uebertragung) mit allen

[1] Ein lustiges Vergleichsbeispiel gibt jener Schauspielerzögling, der aus dem Faust-Prolog deklamiert: „Du gleichst dem — G e i s t, den du — — b e g r e i f s t nicht mir —".

[2] Aufgabenbuch. 200 Aufgaben und Beispiele zur „Musikalischen Rhythmik und Metrik." Heinrichshofen, Magdeburg (1918).

glänzenden Mitteln seiner rein stimmlich hervorragenden Kunst sang und ihnen zu einem stürmischen Erfolge verhalf. Es sind breit strömende Hymnen mit pathetisch großer Linienführung, deren Melos jeglicher rein sinnliche Reiz abgeht, Gesänge, die wie eine Art von tonalem Kommentar zu der Gedankenlyrik des großen Italieners anmuten, und dennoch m. E. die Schwungkraft unmittelbarer Eingebung vermissen lassen. Bender wurde am Flügel meisterhaft durch Michael Raucheisen unterstützt. Den Beschluß dieses Abends machte Kloses Meisterwerk, das Seiner Gestrengen dem deutschen Schulmeister gewidmete Es dur-Quartett, das von dem heute in der allerersten Reihe seiner Genossen stehenden Wendling-Quartett aus Stuttgart schlechthin vollendet wiedergegeben wurde.

Und nun „Der Sonne-Geist“[1], jenes Chorwerk, dem die Festteilnehmer mit besonderer Spannung entgegensahen, da ihm seit der vor mehreren Monaten in Basel erfolgten Uraufführung der Ruf einer ganz außerordentlichen Arbeit voraufging. Sie ist das ohne jede Frage und hat in München eine ungeteilte bewundernde Aufnahme erfahren, die durch eine Reihe von Bedenken gegen das Werk keine Beeinträchtigung erfahren kann. Fest aber steht für mich, daß Der Sonne-Geist niemals Gemeingut des deutschen Volkes in dem Sinne und der Bedeutung werden wird, wie es, sagen wir einmal, der Messias, die Matthäus-Passion, die Eroica, die IX. Symphonie, das deutsche Requiem sind. Einer solchen Stellung widerstrebt, abgesehen von der Aeußerlichkeit des auch hier vorgeschriebenen gewaltigen künstlerischen Apparates, der Umstand, daß das Werk an Worte gebunden ist, die dem Allgemeinempfinden widerstreben, weil sie ihm nichts recht Greifbares geben, weil die ganze Vorstellungswelt Momberts, des schweizerischen Dichters und Mystikers, eine in keinem einzigen Zuge volkstümliche, die Sprache der Dichtung verstiegen und geschwollen-unklar und die Idee des Werkes nicht so herausgearbeitet ist, daß der Durchschnittshörer ihr beikommen könnte. Gleichwohl versteht der Musiker leicht, wie Klose zur Komposition der Dichtung schreiten konnte. Sie greift ins Unendliche, Mystische, Kosmische, bietet die seltsamsten Bilder und Vorstellungen, steckt somit der Phantasie nirgends eine Grenze. Den Musiker in Klose hat das Allegorische und Symbolische der Dichtung vielleicht nicht einmal gereizt, wohl aber, wie das Bildhafte der Sprache, die jenseits jeder begrifflich faßbaren Grenze der Geschehnisse und Vorstellungen liegenden Vorgänge, die Idee der Dichtung und ihre Einkleidung. Hier konnte und mußte Klose nach seiner ganzen Veranlagung begeistert einsetzen, in der tönenden Ausdeutung der Idee Musik geben, die ihm näher liegt als jede reine Musikäußerung, die nur auf sich selbst gestützt vor den Hörer tritt. Berechtigung oder Nichtberechtigung seines Standpunktes haben wir hier nicht zu prüfen, es genüge, darauf hinzuweisen, daß Klose, der schaffende Musiker, über diese Stellung glücklicherweise oft genug hinweggeschritten ist und gerade da bisher sein Bestes gegeben hat, wo er sich im künstlerischen Wirken nicht durch irgend welche philosophische Ideen beschwert fand. Dies ist auch in dem neuen Chorwerke nicht selten der Fall. Ja, mir will an mehr als an einer Stelle gar scheinen, diesem Werke würden da und dort Zentralbegriffe der Worte der Dichtung als programmatische Ueberschriften genügen, um die Phantasie des Hörers in die von Klose gewollte Richtung zu leiten. So stark ist die thematische, die Ausdruckskraft dieser Musik, der der Hörer im Grunde genommen kein höheres Lob spenden kann. Darüber freilich werden wir uns nicht hinwegtäuschen können: mag Kloses Musik mit erstaunlicher Sicherheit den Ausdruck für elementar kosmisches Leben, für mächtiges Regen, für Sehnsucht, Trauer, Jubel und Liebe, den Ausdruck auch für transzendentale, nebelhafte Vorstellungen wie für bildhaft scharfe tonmalerische Bewegungen gefunden haben: seine Erfindungskraft ist nicht eigentlich groß in diesem Werke. Sie gibt uns keine neuen Tongänge. Aber sie überzeugen wie die keiner Errungenschaft der Moderne aus dem Wege gehende Harmonik und die meisterliche Thematik des Werkes. Die polyphone Verarbeitung des motivischen Materials ruht auf dem sicheren Grunde von Wagners Symbol-Technik, ohne daß sich Klose ihr dauernd verschrieben hätte. Geht er doch in einem prachtvollen a cappella-Chore in F dur auf die metrisch-rhythmische Vokalkunst der Vertonung Horazischer Metren, wie sie im 15./16. Jahrhundert üblich war, zurück, die er freilich in Einzelheiten weit überholt. Die bis ins kleinste bewundernswerte Orchestrierungskunst Kloses ist so fein abgetönt, so in jedem Zuge fesselnd, daß eine Ueberbietung kaum möglich zu sein scheint. Dies Lob läßt sich auf die beiden Ausdrucksgebiete der Partitur, die astrale wie die physische Welt gleichmäßig anwenden. Was an dem Chorwerke in erster Linie bedeutend erscheint, sind nicht Einzelheiten, ist vielmehr die Kraft seines reichen Stimmungsgehaltes, der sich um Einzelvorstellungen und Begriffe der Worte in wahrhaft herrlichen Klang- und Farbengruppen rankt. Die melodische Linienführung aber tritt in den Hintergrund. Alles in allem eine Schöpfung, die höchste Anregung bietet, aber doch gegen den Schluß hin etwas ermüdet. Eine eingehende kritische Betrachtung des Werkes ließe sich nur an der Hand der Partitur geben. Die Aufführung unter Bruno Walter war eine wohl vollendet zu nennende. Unter den Solisten muß Brodersens, des Rhapsoden, mit besonderer Anerkennung gedacht werden.

Prof. Dr. W. Nagel.

[1] Alfred Mombert: „Der Sonne-Geist“ ist in Buchform bei Schuster & Löffler in Berlin, Kloses Musik im Klavierauszuge im Verlage der Universal-Edition erschienen.

Musikbriefe

Berlin. Am Schluß der Konzertsaison blickt man zurück auf die Ereignisse dieses langen, überlangen Winters. Fast wurde des Guten zuviel getan, wenn Abend für Abend an 6—8, ja an noch mehr Stellen musiziert wurde, wenn Orchester-, Chor-, Lied-, Klavier- und Kammermusikabende in buntem Wechsel vorüberzogen und eine in ihrer gleichmäßigen Art fast zum Gesetz gewordene, wenig interessante Vortragsordnung immer wieder zu Beethoven, Brahms und einigen neueren Musikern rief. Dem Publikum war dieser konservative Charakter der Konzerte nicht unwillkommen. Die Abende bei Artur Nikisch, bei Felix v. Weingartner und Richard Strauß waren fast sämtlich ausverkauft, und die berühmten Solisten konnten gar nicht genug Säle bekommen, um diesem Andrang zu begegnen. Mehr als sonst fehlten gesellschaftliche Unternehmungen, fehlten Plätze in den großen führenden Theatern, und es blieb allein der Ausweg, in ein Konzert eines berühmten Virtuosen zu gehen, wenn nicht der Abend ganz verloren sein sollte. Ich glaube, daß die Ueberfüllung der Konzerte, wie sie gerade diesmal zu verzeichnen war, nicht ausschließlich auf ein inneres Bedürfnis, auf Musikdurst und Hingabe an musikalische Ideale zurückzuführen ist; sehr viele äußere Momente werden da mithineinspielen, vor allem die fehlende Ablenkung durch Bälle und ähnliche Unterhaltungsabende, dann auch die drückenden Kriegsverordnungen mit ihrer Licht- und Heizersparnis. Wie im Einzelnen auch die Dinge liegen mögen — unsere Musiker konnten sich in dieser Saison über das Publikum wirklich nicht beklagen. Moriz Rosenthal sah alle seine Abende — es waren sieben an der Zahl — ausverkauft, und ebenso spielten Eugen d'Albert, Franz v. Vecsey (gleichfalls an sieben Tagen) vor übervollen Sälen. Neues ist über diese Musiker nicht zu sagen. Rosenthal ist noch immer der gewaltige, alles mitreißende Virtuose, der die „Entwicklung der Klavierliteratur“ an Musterbeispielen mit ungewöhnlicher Kraft des Eindringens und rein pianistischen Denkens verfolgt, d'Albert wieder zeigt sich als idealer Beethoven-Spieler, mehr der Idee als der technischen Klarheit nachsinnend, und Vecsey hat sich zu unsern besten Violinspielern emporgearbeitet: man hört ihn gern in altvertrauten Stücken oder rein virtuosen Aufgaben eigener Erfindung. Daneben bewundert man Adolf Busch und alle bekannten Größen: die Pianisten Artur Schnabel, Elly Ney, Leonid Kreutzer, die Sänger und Sängerinnen Paul Bender, Walter Kirchhoff, Schlusnus, Schwarz, Bohnen, Kläre Dux, Julia Culp, Emmi Leisner und Sigrid Hofmann-Onegin. Die Reihe läßt sich noch um viele, viele Namen fortsetzen, ja manche von ihnen kehren in kurzen Abständen im Berliner Konzertleben immer wieder — so stark ist die Nachfrage nach diesen Konzerten und so stark das Bedürfnis, unsere klassische Literatur in vorbildlicher Wiedergabe immer wieder zu hören. — Nach neuen Werken wird weniger gefragt, und es wird auch in den führenden Konzerten wenig genug davon geboten. Strauß bringt Waldemar v. Baußnerns Symphonie aus C, ein etwas eigenwilliges, grüblerisches Stück, das mit seinem Kammerorchester und dem Klavier als Orchesterfüllung den Musiker der kleinen Form zeigt, und schließlich erklingt unter Strauß auch Eduard Künnikes schnell vorüberwirbelnde Ouvertüre zu „Coeur Ass“, eine hübsch gearbeitete, wirksame Lustspieleinleitung. Noch spärlicher ist die Ausbeute an Neuheiten bei Nikisch. Eigentlich neu ist nur Graeners freundliche „Sinfonietta“, sonst leben die Philharmonischen Konzerte, der Hort unseres Musikwesens, vom Alten. Auch Weingartner macht da keine Ausnahme. Er hat wohl eigene Orchesterlieder einmal auf dem Programm, aber diese scheinbaren Neuheiten sagen uns kaum etwas Eigenes oder Bedeutendes. Dafür tritt er für Mahler ein, dessen „Vierte“ ihm in großen Zügen recht gut gelingt. Strauß dirigiert Mahlers „Erste“ in wundervoller Ausführung und Oskar Fried die „Zweite“ in der bei ihm gewohnten leidenschaftlichen Durchdringung der Einzelheiten. An diesem Abend hören wir auch Frieds „Erntelied“ wieder, jene elementar wirkende, revolutionierende Ausmalung des Dehmelschen Trutzliedes. Diese in die großen Konzerte eingeschobenen Orchesterabende bringen noch manche anregende Gaben: so Kompositionen von Hugo Kaun, dem tüchtigen und gediegenen Berliner Musiker, und Werke von E. N. v. Reznicek, den „Schlemihl“ und interessante Proben aus seiner Oper „Ritter Blaubart“. — Alle diese nur gelegentlich auftauchenden Neuheiten treten zurück hinter dem großen Unternehmen von Dr. Kretzer, dem Intendanten der Darmstädter Bühnen. Zu wohltätigem Zweck wird unter seiner Leitung an 12 Abenden nur zeitgenössische Kammermusik von den besten Quartettvereinigungen Deutschlands, Oesterreichs und Ungarns gespielt. Nicht weniger als 36 neue Werke ziehen vorüber, an jedem Abend erklingen drei Neuheiten, die den wenigen, von einem Konzert zum andern immer mehr abnehmenden Zuhörern manche Geduldsprobe stellen. Deutlich heben sich aus diesen Stücken die Richtungen der modernen Kammermusik ab: die nachklassische, die an Beethoven und Brahms anschließt, die programmatische mit Schönbergs „Verklärte Nacht“ und Weißmanns „Phantastischem Reigen“ und endlich die moderne, die zu einem eigenen Stil gelangen will. Unmöglich, alle Werke der Brahms-Linie hier noch einmal zu nennen und zu charakterisieren. Sie sind weniger stilistisch als durch die Art der Begabung und Erfindung von einander unterschieden. So ist Julius Bittner phantasievoller als Felix Woyrsch oder Hugo Kaun, Friedrich Klose wieder kraftvoller im Gestalten und Entwickeln als Arnold Mendelssohn oder der sehr konservative Robert Kahn. Paul Büttner interessiert durch Musikalität der Gedanken und

dichterische Ideen, Wolfgang Korngold durch die frische festzugreifende Art, wie er die für ihn neue Form des Streichquintetts anpackt und gleich beim ersten Griff seiner starken Naturbegabung und seiner ganzen Art zu denken dienstbar macht. Tüchtige, schön klingende Werke wären noch viele anzuführen, etwa die Arbeiten von Richard Mandl, Paul Juon, Joseph Marx und anderen, aber im ganzen hält sich ihr Stil und Ausdruck an bekannte Vorbilder und bringt uns ebensowenig weiter wie die kammermusikalische Programmusik, die an der Enge des dichterischen Vorwurfs und ihren begrenzten instrumentalen Ausdrucksmitteln scheitern muß. — Vor neue Probleme führen Artur Schnabel und Béla Bartók. Sie sind unter den modernen Tondichtern dieser Konzerte die Neutöner und „Futuristen". Ihre Zahl ist gewiß weit größer, aber eine gewisse Rücksicht auf das Berliner Publikum hält davon ab, noch mehr Problematisches dieser Richtung zu bieten. Schnabel ist die erste Ueberraschung der Kammermusikabende. Der berühmte Brahmsianer entpuppt sich als Komponist der extremsten Richtung, als Schönbergianer der letzten Zeit. Viel Freude weckt er mit seinen Versuchen nicht, man merkt die Absicht dieser tonlichen Experimente, das Gewaltsame, Brüchige seiner Musik. Und noch mehr tritt das Stammelnde, Erzwungene in die Erscheinung, wenn man einem Musiker wie Bartók auf gleichen Bahnen begegnet. Bartók führt die Stimmen ihre eigenen Wege, unbekümmert um den vertikalen Zusammenklang, er häuft Dissonanzen und harmonische Reibungen, schwelgt in naturalistischen Klängen, aber man fühlt die innere Kraft dieser künstlerischen Mitteilung, spürt, daß er nur mit diesen Mitteln seinen Ideen Ausdruck geben kann. Ein Musikstil entsteht, der eigene Gedanken in freier Form ausspricht, der über die Grenzen der bisherigen Harmonie, Kontrapunktik und Form hinaus weit in die Zukunft weist. Bei Bartók erstarrt der „Futurismus", wie man jetzt so gern sagt, nicht in der Manier, sondern er spendet Leben und neue Ideen. Soll man wirklich einmal prophezeien, so möchte man in dieser Kunst die Ansätze zu einer neuen Musik sehen. Daß sie unmittelbarer und eigener wirkt als alle Werke der Brahmsianer, das allein sichert ihr schon die Beachtung aller Musikfreunde, die von der neuen Zeit neue künstlerische Werte verlangen und erwarten.

Dr. Georg Schünemann.

*

Essen. Die zweite Hälfte des Konzertwinters schenkte uns so zahlreiche Gaben, daß diese auf höheren Papierbefehl nur in Umrissen gewürdigt und angezeigt werden können. F. Woyrschs Oratorium „Da Jesus auf Erden ging", ein eminent schwieriges Werk, brachte den gewaltigsten Einschnitt in die Reihe musikalischer Ereignisse. Ob das mystisch-sakrale, der großen Linie entbehrende Chorwerk mit Knabenstimmen, Orchester und Orgel seinen Weg in die Konzertsäle finden wird, wage ich zu bezweifeln. Der Berliner Madrigalchor unter Prof. Thiel und Domchor unter Prof. Rüdel wußten mit einer neuen Blütenlese alt- und neuklassischer Chorliteratur den Hunger nach reinem a cappella-Gesang, der in Essen fehlt, zu befriedigen. Ein Vergleich der beiden Chöre läßt die Wage zum zweitenmal zur Seite der gesangs-technisch vollkommensten, überirdisch schönen Leistungen des Thielschen Chores neigen. Zur Freude der Teilnehmenden wurde auf Wunsch das Fiedlersche Chor-Orchesterstück „Schwertschmiede" zum zweitenmal gebracht. Die überragende, immer wieder zur Bewunderung hinreißende Dirigententätigkeit Fiedlers fand dieses Mal reiche Nahrung an der Vorführung der Lisztschen Dantesymphonie, der Brahmsschen D dur-Symphonie, des Straußschen Don Juan und an einem verzwickten, geistreichen Variationenwerk von G. Szell. Dazu kamen in den letzten vier städt. Symphoniekonzerten als Neuigkeiten Sibelius' „Finlandia", ein Werk des an der Grenze seiner Leistungsfähigkeit stehenden, überschätzten finnländischen Komponisten und die Erstaufführung eines Orchestermanuskriptes „Konzertstück und Scherzo-Tarantella" des jungen, talentierten Dortmunder Komponisten G. Bunk. Th. Schnabel spielte kühl und ohne Fehl das unvermeidliche Es dur-Konzert von Beethoven. D'Albert scheint seine Zugkraft in Essen verloren zu haben, denn er gab sein Bestes vor leeren Bänken. Die Wiedergabe des bombastischen d moll-Klavierkonzertes von Rubinstein durch unsere einheimische Konzertpianistin Frau Wiesel-Meingater darf nicht unerwähnt bleiben. Von den Einzelkonzerten der drei Gesangsgrößen Bohm van Endert, Artot de Padilla und Kläre Dux hinterließ die letztere den nachhaltigsten Eindruck. Lola Artot wird sich die Lehre geholt haben, daß Triumphe im Theater nicht ohne weiteres auch im Konzertsaal zu erringen sind. Noch eine ganze Reihe von Namen kleiner Gesangs- und Instrumentalgrößen liegen vor mir, deren Träger in Lockung des überstarken Konzertbesuches Geld und Erfolge einzuheimsen versuchten. Wir müssen diese Erscheinung als Auswuchs der Kriegsverhältnisse in Kauf nehmen. Aus den Kammerkonzerten ragen die Liedervorträge Emmi Leisners und das Zusammenspiel Fiedlers mit dem Essener Streichquartett in Brahms' g moll-Klavierquartett und Beethovens Trio Op. 97 hervor. Bezüglich des lebhaft pulsierenden, hervorragenden Theaterlebens in Essen wird der Fortgang des Leiters Dr. Maurach (er wurde von 74 Bewerbern als Intendant nach Straßburg berufen) als schwerer Schlag empfunden. Seine Leistungen, Ziele und Ergebnisse sind um so staunenswerter, als er mit verhältnismäßig geringer Zahl von Orchesterkräften und beschränkten Raumverhältnissen zu kämpfen hat. Als denkwürdiges Ereignis sei in der letzten Spielzeit nur die Erstaufführung von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" hervorgehoben.

Ludwig Riemann.

*

München. (Instrumentalmusik.) Wenn ich auf die Orchesterkonzerte der ersten Hälfte des Konzertwinters zurückblicke, so muß ich einen wunden Punkt in unserem Musikleben berühren. München leidet, seitdem das Konzertvereinsorchester in die Brüche gegangen ist, an dem Mangel eines zweiten, höheren Ansprüchen genügenden Orchesters. Nun möchte man meinen, die Kgl. Hofkapelle versäume nichts, diese fühlbare Lücke durch gut und geschickt gewählte Programme auszufüllen, soweit es der Theaterdienst nur immer zuläßt. Die Musikalische Akademie hat die Zahl ihrer Konzerte nicht nur nicht vermehrt, sie hat sich die Zeit der Orchesternot nicht zunutze gemacht und sich mit Kriegs-, will sagen Behelfsprogrammen, mit einer bequemen und zugleich übertriebenen Pflege der Klassiker der Instrumentalmusik zufrieden gegeben. Sie hat damit wohl nur den Philistern, Konservativen und Traditionswahnsinnigen unter ihren Abonnenten eine Freude gemacht. Das zeitgenössische Schaffen kam dabei zu kurz; aber auch den Namen Bruckner, Liszt, Berlioz, Strauß usw. begegnete man fast kaum. — Von modernen Werken gelangte eine Orchestersuite von Karl Ehrenberg zur Uraufführung. Neudeutsche Klangmalerei und Stimmungsmusik, fein gemacht und im einzelnen, in der musikalischen und klanglichen Ausdeutung der Naturstimmungen des hereindämmernden Abends und der schweigenden, erhabenen Nachteinsamkeit nicht ohne fesselnden Reiz. Bruno Walter hat das mit freundlichstem Beifall aufgenommene Werk zu schöner klanglicher Wirkung gebracht. Auch der **Sinfonia giocosa** von Max Trapp, der zweiten Neuheit, war er ein ausgezeichneter Vermittler und Gestalter. Trapp ist ein Musiker von bemerkenswerter Begabung und ansehnlichem Können. Phantasie, Empfindung und Witz wird man in seiner Sinfonia nicht vergeblich suchen. Ein eigenes Gesicht dagegen blickt uns aus dem Werke kaum entgegen. Das Vorbild steht über ihm in starker Schattenbreite. Straußische Orchester-Technik, Straußische Harmonik, Straußisches Idiom. In allem also vorerst noch zu viel Nachahmung und Nachläufertum. — Alfred v. Pauer-Budahegy hat unter Mitwirkung von bedeutenden Solisten (d'Albert, Forsell, Hubermann) mit dem Neuen Münchener Konzert-Orchester drei Abende gegeben, ohne einen vollgültigen und überzeugenden Beweis von seiner Begabung fürs Dirigieren erbringen zu können. Das ernste Wollen bleibt anzuerkennen. Mit dem gleichen Orchester konzertierte Dr. Ludwig Landshoff, der mehr historisch fesselnde Programme liebt und in vorteilhafter Weise die Wissenschaft mit der musikalischen Praxis vereinigt. Die Technik seines Dirigierens verlangt aber noch nach Vervollkommnung. Dr. Landshoff ist auch Dirigent des von Alfred Stern begründeten Münchner Bach-Vereins geworden. Sein Chor ist der Not der Zeit entsprechend auch nicht in der besten Verfassung. Man hörte einen Kantaten-Abend und eine Weihnachtsmusik in der Lukaskirche mit Werken von Tunder, Corelli und Bach. Unterstützt von geeigneten Kräften, bewies der Dirigent ein feines Gefühl für klangliche Abtönung und stilgemäßes Erfassen. — Unter den zahlreichen kammermusikalischen Veranstaltungen ragte der fünf Abende umspannende Brahms-Zyklus der Herren Felix Berber, Johannes Hegar, Hermann Zilcher und Ludwig Natterer durch hinreißend schönes, von Zilchers prächtigem Musikertum und eminentem pianistischen Können temperamentvoll befeuertes Musizieren hervor, das sich auf die gesamte Klavier-Kammermusik Brahmsens erstreckt hat. — Das Wendling-Quartett, die Klingler, das Münchner Streichquartett, Wilhelm Sieben, Fritz Peter, Philipp Haas und Josef Disclez), das Schnabel-Trio (mit Flesch und Becker), das Berber-Trio (mit Zilcher und Hegar), das wacker aufstrebende junge Trio der Herren Aug. Pfeifer, Fritz Peter und Karl Zimmerer und das Möllendorf-Quartett boten ebenfalls mancherlei Schönes. Das Hösl-Quartett, dem eine treue Reger-Pflege nachzurühmen ist, trat für Kammermusik von Max Butting ein, die durch ihren tiefen künstlerischen Ernst imponierten, durch Absonderlichkeiten ihrer musikalischen Sprache über das Wollen dieses Komponisten allerdings noch etwas im unklaren ließen. — Einen interessanten Abend gab die deutsche Vereinigung für alte Musik (Gründer Dr. Ernst Bodenstein) mit Werken aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Als vortrefflicher Gambenspieler und als Musiker mit schönem Verständnis für alte Kunst bewährte sich wieder Christian Döbereiner. — Sonaten-Abende veranstalteten Fritz und Adolf Busch (Beethoven!), Felix Berber und Herm. Zilcher, Aug. Pfeifer und Karl Zimmerer. Aus der Schar der Geiger und Pianisten nenne ich Burmester, Backhaus, den sich immer bedeutender entwickelnden Alfr. Höhn, Maria v. Stubenrauch-Kraus, die noch sehr junge, aber stark begabte Violinistin Hedwig Faßbänder, Eva Bernstein, Fr. v. Vecsey, Konrad Ansorge, Jani Szanto, Andreas Weißgerber, Hubermann, Eugen Linz, Frieda Stahl, Max Pauer, Sandra Droucker und Elly Ney, die durch ihre hinreißende Gestaltungs-



Luise Mock.

gabe, durch ihr mitunter wie aus aufgewühlten Tiefen hervorbrechendes Musikempfinden und ihre glänzende technische Rüstung Aufsehen und Begeisterung erregte. Einen Abend gab sie mit ihrem Gatten van Hoogstraten zusammen, der sich dabei als ein stark begabter Orchesterdirigent erwiesen hat. — Von Violoncellisten seien Paul Grümmer und Maurits Frank genannt. Auf zwei Klavieren ließen sich Gertrud und Hilde Viëtor und das Ehepaar Hinze-Reinhold hören. Einen eigenen Kompositionsabend gab Theodor Huber-Andrach. Der auf der Münchner Akademie gebildete Tonsetzer zeigte in Liedern, Klavierstücken und in einer Sonate für Violoncello und Klavier tüchtige Beherrschung des technischen Gestaltens bei leichter Neigung für das Gefällige, Humoristische. Für die feingeistige, poetische und farbige Klaviermusik Walter Niemanns trat die einheimische, nunmehr nach Straßburg gewanderte Erika v. Binzer ein.

Richard Würz.

Kunst und Künstler

— Am 11. Juni vollendete Kammersänger Franz Schwarz in Magdeburg sein 60. Lebensjahr. Er wurde 1858 zu Brünn geboren, besuchte das Wiener Konservatorium und setzte seine bei Rokitansky begonnenen Studien in Italien fort. Der Künstler wirkte dann in Wien, Berlin, Frankfurt a. M., 1883 in Bremen, 1884—85 in Mannheim und trat 1886 in den Verband des Hoftheaters in Weimar. Hier blieb er bis 1896 und wurde zum Großherz. Kammersänger ernannt. Nach einem kurzen Aufenthalte in Amerika wirkte er bis 1899 am Breslauer Stadttheater. 1899—1903 lebte er in Hamburg und ging „als Gast" an die Wiener Hofoper. Er lenkte dann allmählich vom Bariton ins Baßfach ein. Später war er in Mainz, Dresden, Halle und Magdeburg tätig. Künstlerische Intelligenz sicherte ihm überall die Gunst des Publikums.

— Friederike v. Sadler-Grün, früher Mitglied der Berliner Kgl. Oper, beging kürzlich ihren 82. Geburtstag. Der Name der Künstlerin ist mit der ersten Ring-Aufführung in Bayreuth (1876), bei der sie die Fricka sang, ehrenvoll verbunden.

— Prof. Leo Zellner, der langjährige verdiente Leiter des Kotzoltschen Gesangvereins, feierte am 23. Juni seinen 70. Geburtstag.

— Adolf Kirchl, geboren am 16. Juni 1858 in Wien, wendete sich dem Lehrberufe zu, wirkte als solcher in seiner Vaterstadt, studierte aber frühzeitig auch Musik, wobei er den ersten Unterricht in Musik- und Harmonielehre bei R. Weinwurm und später bei Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski genoß. Seit 1880 Mitglied des Schubert-Bundes, dirigierte er in den 80er Jahren den „Neubauer Mgv." und die „Wiener Liedertafel" und wurde im Jahre 1892, nach dem Tode Franz Mairs, zum Chormeister des Schubert-Bundes gewählt, den er gar bald in die vorderste Reihe aller deutschen Gesangvereine stellte. Kirchl selbst wurde zum volkstümlichsten Tonkünstler Wiens. Zehn Jahre lang war Kirchl auch Dirigent des Wiener Konzertvereines. Seine Verdienste um die Tonkunst wurden zu wiederholten Malen anerkannt. Kaiser Franz Joseph, der Kirchl besonders hochschätzte, zeichnete ihn öfters, zuletzt durch die Verleihung des Franz-Joseph-Ordens aus. Die Stadt Wien verlieh ihm das Bürgerrecht. Im Jahre 1915 legte Kirchl, gezwungen durch seinen geschwächten Gesundheitszustand, seine Stelle als Chormeister des Schubert-Bundes nieder — der Schubert-Bund hatte Kirchl im Jahre 1904 zum Ehrenchormeister ernannt — und lebt seither, zurückgezogen vom Trubel der Großstadt, in Zwettl (Niederösterreich).

— Siegmund v. Hausegger hat die Komposition eines einsätzigen Orchesterwerkes „Variationen über ein altes Lied" (Schlaf, Kindchen, schlaf) beendet.

— Konservatoriumsdirektor O. Seelig (Heidelberg) hat das 20. Jahr seiner Kammermusikveranstaltungen abgeschlossen und damit den Heidelbergern unter Herbeiziehung namhafter Künstler eine Fülle des Wertvollen geboten.

— Die Leitung der Hochschule für Musik in Mannheim geht von dem hochverdienten Prof. Karl Zuschneid auf Willy Rehberg und Max Welker über.

— Zum Dirigenten der Orchesterkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin ist der Mannheimer Hofkapellmeister Wilhelm Furtwängler gewählt worden.

— Kgl. Musikdirektor Gust. Wohlgemuth (Leipzig) erhielt vom König von Sachsen den Titel eines Professors der Musik.

— Fritz Rögely, Lehrer am Konservatorium in Detmold, wurde zum Fürstl. Musikdirektor ernannt.

— Fürstl. Konservatoriumsdirektor Georg Bruns in Detmold erhielt das Ehrenkreuz des Lippischen Hausordens. Die unter Leitung des Künstlers gegebenen Festkonzerte des Fürstl. Konservatoriums (im Mai und Juni) nahmen unter Mitwirkung hervorragender Gäste einen glänzenden Verlauf.

— Kgl. Erster Kapellmeister Rob. Laugs (Kassel) erhielt das Verdienstkreuz für Kriegshilfe.

— Jean L. Nicodé in Langenbrück bei Dresden wurde zum Professor ernannt.

— Der König von Bayern verlieh der Kgl. Sächsischen Kammersängerin Helena Forti das König-Ludwig-Kreuz.

— Der Tübinger Universitätsmusikdirektor Prof. Fritz Volbach wird die Leitung des Musiklebens in Münster übernehmen. Im Theater wird er sich an der Leitung der großen Oper beteiligen.

— Der allgemein beliebte Operettenkomiker Rud. Haas in Leipzig tritt in den Ruhestand.

— Emanuel Garsly ist als lyrischer Tenor an das Hoftheater in Stuttgart verpflichtet worden.

— Berta Morena, die am Deutschen Theater in Bukarest als Isolde, Elisabeth, Elsa, Sieglinde und im Konzertsaal außerordentlich gefeiert worden ist, wurde auch für die nächste Saison für mehrere Abende nach Bukarest verpflichtet.

— In Salzburg hat sich Frau Grete Kainz, die Witwe von Joseph Kainz, mit dem jungen Pianisten Karl Cerné verlobt.

— Dr. Ernst Kunwald, der frühere Dirigent der Berliner Philharmoniker, der sich um die Ausbreitung guter Musik in Amerika große Verdienste erworben hat, ist in Neuyork interniert worden.

— Zum Nachfolger Karl Mucks als Dirigent des Bostoner Symphonieorchesters ist Sir Henry Wood berufen worden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— An der Westfront ist der Münchener Tonsetzer Anton Rabel, ein Schüler Beer-Walbrunns, Komponist stimmungsvoller Lieder und Klavierstücke, sowie einer Sonate für Violine und Fagott, gefallen.

— Hofpianist Prof. Karl Wendling, seit 1887 Lehrer am Leipziger Konservatorium der Musik, ist, sechzigjährig, einem Schlaganfall erlegen.

— Arrigo Boito ist dieser Tage in Mailand gestorben. Der auch in Deutschland hochgeschätzte Künstler wurde am 24. Februar 1842 in Padua geboren und studierte in Mailand bei Mazzucato. Reisen in Frankreich, Polen und Deutschland brachten ihn in enge Fühlung insbesondere mit der deutschen Kunst und der Bühnenreform Wagners. 1868 entstand seine Oper „Mefistofele" nach Goethe. Sie fand in Mailand, dem Orte ihrer ersten szenischen Wiedergabe, auch nicht den geringsten Erfolg, erfuhr vielmehr eine derbe Zurückweisung. Erst später wurde das Urteil gegenüber dem Werke, das 1880 durch eine Aufführung in Hamburg auch nach Deutschland kam, milder und nach und nach anerkennend. Auf jeden Fall bekundet es in der Durchführung der musikdramatischen Idee eine bemerkenswerte Abwendung von der oft kritiklosen Freude an dem italienischen Prinzipe einer Melodik, die an sich nicht selten farblos ist. Andere Opern Boitos („Nerone" und „Orestiadea") kamen nicht zur Aufführung. Verdi verdankt dem Heimgegangenen seinen Othello und Falstaff, Shakespeareschen Stoffen, die Boito im szenischen Aufbaue und in der sprachlichen Behandlung vortrefflich gestaltete. Wagners Rienzi und Tristan hat Boito ins Italienische übertragen. Für Ponchielli schrieb er die Gioconda. Unter seinen anderen Arbeiten seien noch genannt die Dichtung **„Mendelssohn in Italia"**. Seine Heimat hat in ihm den Dichter (er nannte sich als solcher anagrammatisch Tobia Gorrio) höher als den Komponisten geschätzt.

— Gestorben ist im Alter von 66 Jahren Wassilij Safonoff. Er ist auch in Deutschland als Pianist und Dirigent bekannt geworden. 1889 folgte er Tanejew in der Leitung des Moskauer Konservatoriums.

Erst- und Neuaufführungen

— An der Wiener Volksoper kam Max Ast mit der Spieloper „Abbé Innocent" erfolgreich zu Gehör. Das fesselnde Werk ist im Stil des 18. Jahrhunderts gehalten und zeigt, wenn auch nicht eben Originalität, so doch Kraft und Bühnenstil.

— In den Nürnberger Kammerspielen hatte die Burleske „Lohengrins Ende" von Wilhelm Hagen, Musik von Fritz Neupert, großen Erfolg.

— In Wiesbaden kam die Operette „Die ungetreue Adelheid" von Fr. Werther zur Uraufführung.

— Die dramatische Symphonie Ilsebill von Friedrich Klose wurde vom Stadttheater in Halle zur Aufführung angenommen.

— „Petroleum", ein neues Volksstück von Julius Bittner, wurde vom Wiener-Raimund-Theater zur Uraufführung erworben.

Vermischte Nachrichten

— Dieser Tage hat sich eine „Gesellschaft der Musikfreunde München" gebildet, deren Ziel die Pflege guter, insbesondere moderner Orchestermusik ist. Im kommenden Winter werden unter Leitung von Dr. Rudolf Siegel, der zum Dirigenten der Gesellschaft gewählt wurde, sechs Konzerte stattfinden, für die die Mitwirkung hervorragender Solisten gesichert ist. Ein Konzert wird den Werken von Richard Strauß, ein anderes den Kompositionen von Walter Braunfels gewidmet sein. Außerdem kommen zur Aufführung Symphonien von Berlioz, Bruckner, Hausegger und Bischoff, sowie Werke von Liszt, Berlioz, Alexander Ritter, Thuille, Schillings, Reger, Rudi Stephan, Boehe, Zilcher, Waltershausen und Joseph Haas. (Strauß hat wohl eine „Förderung" besonders nötig? Die Schriftl.) Die geschäftliche Vertretung übernahm das Süddeutsche Konzertbureau, das auch nähere Auskunft erteilt.

— Der Schutzverband deutscher Schriftsteller erläßt folgende Erklärung: Am 8. Juni hat Herr Dr. Heß auf der Tribüne des preußischen Abgeordnetenhauses die Berliner Musikkritik „oberflächlich"

genannt. Er hat nicht versucht, dieses Urteil zu begründen. Gegen das Abgeben eines solchen kategorischen Sammelurteils über geistige Arbeiter, ohne auch nur zu versuchen, die erforderlichen sachlichen Unterlagen beizubringen, legen wir scharfe Verwahrung ein. Wir können einer Persönlichkeit, von der jedenfalls nicht bekannt ist, daß ihre musikalischen Fachkenntnisse Vorbedingung für die Verleihung des Mandats gewesen sind, unmöglich mehr Recht einräumen, sich künstlerisch zu äußern, als Künstlern und Sachkennern, bei denen es selbstverständlich ist, daß sie ihre Urteile begründen. Wir wissen sehr wohl das Interesse der Parlamente an Kunst und Literatur zu schätzen, aber wir sind der Meinung, daß die Betätigung solchen Interesses sich nicht in derartigen laienhaften Aeußerungen, vielmehr in der Abwehr aller Einengung des künstlerischen Lebens und in der Sicherung der künstlerischen Freiheit bewähren sollte. Schutzverband deutscher Schriftsteller (e. V.), stellvertretender Vorsitzender Hermann Kienzl, Geschäftsführer Robert Breuer. — Auch der Verband der Berliner Theaterkritiker hat gegen Dr. Heß Stellung genommen: „Wir erklären, daß wir den Ausfall des Landtagsabgeordneten Herrn Dr. Heß gegen die Berliner Musikkritik für einen Mißbrauch der parlamentarischen Rednerbühne und für eine unverantwortliche Aeußerung halten, der jede Art sachliche und persönliche Berechtigung fehlt. Im übrigen verdient der in der kritischen Entrüstung, wie in der Dreimäderlhaus-Begeisterung mißglückte, ins Parlament verirrte Versuch einer Theaterplauderei keine ernsthafte Widerlegung. Der Zwischenfall hat nur insofern Wert, als er aufs neue erweist, wie notwendig die Vertretung unserer Kunst und unseres Schrifttums durch berufene Persönlichkeiten innerhalb der gesetzgebenden Körperschaften wäre." — Der Erwähnung der „Dreimäderlhaus-Begeisterung" diene zur Erläuterung, daß ein Abgeordneter die moralische Höhe der Deutschen wegen ihrer Begeisterung für das keusche, reine Stück gepriesen hatte. In welch schamloser Weise sich der Operettenfabrikant am toten Franz Schubert vergriffen hat, ist dem ehrenwerten Herrn offenbar unbekannt gewesen.

— Ortsgruppen der Deutschen Musikgesellschaft bestehen bis jetzt in Leipzig (Prof. Dr. A. Schering) und Berlin (Prof. Dr. Joh. Wolf).

— Am 21. Juni 1868 fand am Münchener Hoftheater die Uraufführung von Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg" statt. Der Erinnerungsvorstellung des Werkes in München, die übrigens keinerlei besonderes Festgepräge zeigte, wohnte als einzige noch lebende Zeugin der großen Vergangenheit Frl. Mallinger (Baronin Schimmelpfennig) bei.

— Nach einer Reihe endloser französischer Angriffe gegen Richard Wagner, die kürzlich durch ebenso wütende wie sinnlose Pamphlete von Camille Saint-Scëns gekrönt wurden, ergreift nun Clément Vautel im „Pariser Journal" das Wort, um sich gegen die Errichtung oder Aufrechterhaltung einer „Richard-Wagner-Front" auszusprechen: „Muß der Krieg, den wir gegen die Deutschen führen, die Front wirklich bis zu Richard Wagner ausdehnen? Camille Saint-Scëns erklärt, daß Wagners Musik in Frankreich unmöglich geworden ist und endgültig auf die schwarze Liste gesetzt werden muß. Herr Saint-Saëns zieht unter allen Umständen die französische Musik vor, und da er französischer Komponist ist, kann man sein Verhalten leicht begreiflich finden. An sich mag ja die Frage nicht so wichtig erscheinen, denn — ehrlich gesagt — wieviel Leute gibt es schon in ganz Frankreich, die das Leben unerträglich fänden, wenn sie niemals mehr die Musik des ‚Rheingold' oder der ‚Meistersinger' hören könnten? Aber die Frage geht dahin, ob die Leute, die bis zum Jahre 1914 Wagner liebten, heute die Pflicht haben, ihn nicht mehr zu lieben. Ich kann unmöglich einsehen, inwiefern die Musik von ‚Tristan und Isolde' ihre Schönheiten verloren hat, weil der deutsche Botschafter Frankreich verließ. Herr Camille Saint-Scëns begeht also den leider von allzu vielen Franzosen geübten Fehler, den Patriotismus gerade dort einzuführen, wo er absolut nicht am Platze ist. Ich habe um so mehr Berechtigung, diese ganz prinzipielle Feststellung zu machen, als ich persönlich so musikunkundig bin, daß ich eine Operette den Opern von Wagner vorziehe, allerdings auch den Werken von Saint-Scëns."

* * *

— Luise Mock aus Groß-Gerau i. H., die wir unsern Lesern im Bilde (S. 272) vorstellen, ist eine junge Pianistin aus der Schule Hutters (Darmstadt). Sie hat in einigen Konzerten in ihrer engeren Heimat durch Ernst und Reife ihrer künstlerischen Darbietungen Beachtung gefunden und ist im Begriffe, sich einen größeren Wirkungskreis zu schaffen.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir bieten unseren Lesern in der heutigen Nummer ein ernstes und gehaltvolles Klavierstück der in der N. M.-Z. bereits mehrfach vertretenen Tondichterin Johanna Senfter aus Oppenheim i. H., eine Komposition ungefähr in der Art der Intermezzi von Brahms und Reger. Daß es keine „Frauenmusik" ist, werden die Spieler bald merken, und daß es sich nicht um leichtflüssiges Salongesäusel handelt, auch. Man mag ästhetisch zu der von J. Senfter vertretenen Richtung, in der das Intellektuelle sicherlich überwiegt, stehen wie man will: dem hohen Streben und großen Können der Künstlerin wird jeder billig denkende Mensch seinen großen Respekt nicht versagen dürfen. — Das schöne, leichtflüssige und feine Liedchen „Knabe Frühling" von R. Winter (Berlin) bedarf keines begleitenden Wortes.

Schluß des Blattes am 22. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 4. Juli, des nächsten Heftes am 18. Juli.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 20

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Neue Wege der Opernregie.

Von Hans Schorn (Baden-Baden).

(Schluß.)

Diese Ueberlegungen zeigen, daß wohl selten in der Geschichte einer Kunst die fachliche Tätigkeit des einzelnen eine so große hemmende Bedeutung hatte wie in der Geschichte des Theaterwesens der einzelne fingerfertige Regisseur. Man kann weiterhin behaupten, daß gegen seine Arbeit die verbesserungsbedürftige Oper in Schutz genommen werden muß, daß trotz der in ihrer Begrenztheit natürlich anerkennenswerten Arbeit der Ober- und Unterkollegen am Opern-Regietisch diese selbst verbesserungsfähig geblieben ist. Es begegnen sich eben in dem Gesamtwerk zwei weltgetrennte Seelen, die unsterbliche Seele des Werkes, die nach seligkeitbesessener Fernwirkung verlangt, und wohl geeignet ist, besonders durch die Musik mit fortzureißen, und die materialistische Seele des Regisseurs, der nach trockener Wirklichkeit trachtet und durch oft geübte Theaterschikane höchstens ein begabter Naturalist sein will. Das Werk sucht Auflösung im Absoluten, der Regisseur, der „Zurückgebliebene" läßt nicht zu, daß es sich aus seiner kurzlebigen Zeitatmosphäre in die ihm eigene höhere Daseinsrealität erhebt. Natürlich ist nicht jede Nummern-Oper eine in dem neuen Sinne eigentlich musikalische. Es sind Vorstufen und Zwischenstufen nötig, um von der Wirklichkeitsdarstellung einer heroischen, einer episch-plastischen Oper z. B. allmählich zu der Emotion eines ungebrochenen Einklangs von Gesichts- und Gehöreindruck zu gelangen. Was aber in jedem Operntypus ernsthaft musikalisch gewertet sein will, ist auch der Entpersönlichung fähig. Es zeigt ja auch dann nicht einen in Zersetzung begriffenen musikalischen Geist, wenn losgelöst von den Wirklichkeitselementen der Stimmungsausdruck zeitweilig gestört wird. Worüber also eine klare Anschauung zunächst herbeigeführt werden müßte, um zu den doch wohl rein musikalischen Fundamenten der Oper zu gelangen, ist eine Zergliederung der theatertechnischen Gestaltungselemente, in deren Verwendung nun freilich groteske Verwirrung und Verzerrung herrscht. Um es aber nochmals klar zu machen: Bei der für die Bühne notwendigen Lebensform der Oper handelt es sich nicht um die Zerlegung in ein akustisches, und davon getrennt in ein anderes optisches Bild wie heute, wo beide sich zerstörende Kräfte und meist auch Gegensätze sind, sondern aus inneren neuen Wandlungen und symbolischen Beziehungen soll ein neues, allein gültiges musikalisches Weltbild entstehen. So hat das Wort vom Gesamtkunstwerk, wenn es sowohl von der rein musikalischen Gestaltung absieht und der musikalischen Tendenz wie der plastischen, auf der Bühne konzentrierten Gefühlsenergie ein Höheres überordnet auch heute noch Bedeutung, sobald damit ein Irrationales, in symbolischer Spiegelung Verharrendes, eine Ahnung von der Unendlichkeit gewollt wird.

Eine Ahnung der Unendlichkeit! Aber diese verträgt sich nicht mit den Maskeraden und den billigen Scheinhintergründen, durch die wir in Wahrheit übertölpelt werden, die naturnotwendig Unzufriedenheit und Bedrücktheit hervorrufen und die das sich vorbereitende Stadium der Entmaterialisierung stören. Als Gegenstück der mechanisierten Weltlichkeit, als Einzigkeit, Unteilbarkeit, Ganzheit verlangt diese neue Würde der Opernbühne nicht nach amerikanischer Massenhaftigkeit, nicht nach handfester Banalität. Die naturalistische Periode ist vorüber, auch das mosaikartige Festhalten vieler Einzelzüge wie alle tote Konvention hat keinen Einfluß mehr. Viel eher ist für die Deutung der Geschehnisse die diskrete Beleuchtung maßgebend, die auf einem an keinen bestimmten geschichtlichen Ort gebundenen Schauplatz überhaupt das einzige Kunstmittel bleibt, das vom Tendenziösen und Kleinlichen fernhält. Also fort mit den grellen Theatereffekten, weg mit dem billigen Opernmäßigen; denn die Wirkung der Oper beruht nicht allein auf applaustreibenden rot beleuchteten Aktschlüssen, auch nicht auf jenen Stellen, in denen ein Liebesduett sonnenbeschienen dominiert! Man schaffe die organische Einheitlichkeit des Kunstwerkes statt der allerdings romantisch unorganischen Vielheit, man sorge, daß die an sich schon materialistische Art Musik zu hören durch die freche Nähe des Theaters (wie Wagner sagt) nicht noch vergröbert und verludert. Die fachliche Tüchtigkeit des Regisseurs bewährt sich in immer neuen, die starke Mitwirkung der Phantasie des Zuschauers nur reizenden Möglichkeiten; denn die meisten kranken Stellen einer Aufführung entstehen durch den permanenten Konflikt zwischen Auge und Ohr, Verstand und Gefühl, durch den Kontrast zwischen geistigem Miterleben und körperlichem Schauen, den so mancher Regisseur noch dilettantisch unterstreicht. Unvollkommenes ist aber hier besonders unwillkommen, oft wäre es daher zweckdienlicher, die Wechselwirkung zwischen einzelnen Künsten nur anzudeuten, wobei ihre Parallelität durchaus gewahrt werden kann. Was wir brauchen, ist also ein Laokoon, der die Rudimente ausschneidet, der durch eine verstandesgemäße Abwägung der Machtfaktoren alle szenisch-technischen Verwicklungen entgiftet und jedes Opernlibretto zunächst kunstkritisch durchbildet. Natürlich gibt es genug szenisch verunglückte Opern, die dennoch beliebt sind, unter deren Popularität aber die ganze Gattung künstlerisch leidet. Ihr Vorhandensein und die dienende Unterwürfigkeit ihren rein stofflichen Konturen gegenüber sollte doch die Regiekunst nicht hindern, sich weiter zu vergeistigen, anstatt zu verrohen. Die Oper ist heute nicht einmal mehr in den Ausstattungswerken mit historischen Prunkkostümen dekorativer Selbstzweck, sie darf schon der hohen Kosten wegen kein Experiment sein, sondern der wissenschaftliche Versuch einer Stilisierung und keine Hemdärmelarbeit. Gerade die Oper als romantisches Phantasiegebilde will erfühlt, und nicht nur mit der ungesunden Mannigfaltigkeit einer Traumromantik erfühlt, sondern obendrein noch durch ein vereinheitlichendes Prinzip gefördert sein, das dem Ganzen geistige Gemeinsamkeit, alles umspannende, produktive Durchdrungenheit gibt.

Ihr planhafte Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dazu gehört eine sehr glückliche Hand, die dem vielbeschäftigten Regisseur unsrer Tage, auch wenn er ein Mann unerhörter Einfälle und der rastlosen Initiative ist, selten eignet. Wenn

dann trotzdem gelegentlich bei einer Neuinszenierung alles gelungen scheint, wenn durch kunstgerechte Verschleierung keine ästhetisch verwerflichen Mittel enttäuschen, so ist das eine Taktfrage des einzelnen, aber nicht die Lösung der hier erörterten Sachfrage. Diese setzt vielmehr eine starke Persönlichkeit voraus, die über die handwerkliche Enge des Gesichtskreises hinauszuschauen vermag, die außer der Genialität der Erkenntnis auch die Fähigkeit besitzt, die Einheit und Reinheit durchdachten Handelns zu erzwingen. Die neue Bühne soll ja die vornehmste Fackelträgerin der Wahrheit sein, daher handelt es sich nicht so sehr darum, einen selbstschaffenden Künstler von Rang zum Theatermaler zu gewinnen, wiewohl dieser, mit den Intentionen des Dirigenten vertraut, den Vorschriften eines Opernbuches oft schon besser, künstlerischer genügen kann als der Dutzendinszenator, der allemal durch aufdringliche Mache und den Geist des unendlich Kleinen einen Trumpf in der Hand zu halten glaubt, nein, um nach außen aufrichtig sein zu können, muß alles vernichtet werden, was innen unehrlich, was künstlich ist: Das erreicht kein Fachwissen und keine besondere Sachkenntnis, wenn beides über ein bloßes Stammeln und Nachbuchstabieren nicht hinauskommt. Der beste, der ideale Inszenator wird allein der sein, der begrifflich das Kunstwerk zu enträtseln und zu zergliedern versteht, d. h. es uns nahebringt und doch in gereinigter, szenisch und mimisch dem Ewigen zugewendeter Kunst es als Ganzes vor uns erstehen läßt. Ich denke bei der reinen Sphäre, in die ich gerade die Oper als Kunstwerk gehoben sehen möchte, allerdings eher an das germanische Musikdrama als an die südliche Melodik der italienischen Oper, in der wohl immer die musikalische Vorzeichnung prädominiert und durch ihre handfeste Lebendigkeit es fast unmöglich macht, die szenische Entfaltungslinie ihr je gleichzustellen, während die gesamte deutschdramatische Musik keine Geheimnisse kennt, eher die Vorgänge musikalisch nachzeichnet und durch ihre strengdramatische Beziehungslosigkeit, aber symbolische Deutbarkeit es dem Regisseur erleichtert, aus unsicherem Tasten zu höherem Leben zu kommen. Natürlich scheidet bei dem hier geforderten engen Ineinanderwirken der Künste jene berüchtigte drastische Inszenierungsmanier aus, die an Stelle der allegorischen und symbolischen Beziehungen jedesmal eine unmittelbare, augen- und ohrenfällige Illustration des einen durch das andere bezweckt.

Diskussionen sind Enttäuschungen, auch wohl Selbsttäuschungen und fördern dennoch die Sache. Daß sich die Oper nicht allein ihrer fatalistischen nachwagnerischen Entwicklung wegen heute in einem Zustand der Krise befindet, wird freilich kein Einsichtiger bestreiten wollen, noch weniger daß kaum verhohlene Hintergedanken ihr als einer sehr problematisch gewordenen Kunst nur noch die übliche Galgenfrist gönnen. Daß sie mit Wagner aufgehört und in dem Werk Mozarts längst ihren Höhepunkt erreicht hat, ist Tagesmeinung. An ein neues Wiedererwachen glaubt niemand. Und doch wozu taugt dieser Pessimismus und wem nützt er? Da heißt mutig ihm entgegentreten eine Tat. Und wenn durch vernünftige Opernregie schon der Wert der Gattung gehoben werden kann, ist es nicht ausgeschlossen, daß der ganzen Kunst hierdurch neue Nahrung zugeführt wird, daß das Problem der Oper überhaupt noch eine andere Lösung findet. Voraussetzung allerdings bleibt, daß das, was wir hier und dort sich anbahnen sehen, kein Strohfeuer ist, das bald wieder zu verlöschen droht, daß aus verschwommenen Gedankengängen heraus sich die neue Auffassung von der Opernregie mehr und mehr zu fester Form kristallisiert, daß es kein zimperliches Herumdoktern an den einzelnen Werken mehr gibt, daß die Regie nicht wie bisher als technische Antriebsmaschine dem engsten Zünftlertum ausgeliefert ist und auf ein künstlerisches Mitgestalten verzichtet. So kann die Badener Ringaufführung, die in diesem Sinne tiefstes Bedürfnis, aber in der räumlich bedingten Enge trotz dem feinen Spürorgan ihres Inszenators doch noch wenig Klarheit und Charakter war, der Anfang einer neuen Zeit sein, die zu frohen Erwartungen berechtigt.

Othmar Schoeck.

Von Hans Corrodi.

Der junge schweizerische Komponist Othmar Schoeck, dessen musikalische Lyrik durch die großen Erfolge von Ilona Durigo, Maria Philippi und anderen in den Vordergrund des Interesses getreten ist, wurde 1886 in Brunnen am Vierwaldstättersee, dem Rütli gegenüber, geboren. Das seltene Glück, in solch herrlicher Gegend aufwachsen zu dürfen, blieb nicht ohne tiefgehenden Einfluß auf die empfängliche Natur des Knaben; er offenbart sich in dem bezwingenden Naturgefühl, das aus so vielen Kompositionen spricht, jenem mit der Natur Sicheinsfühlen, das Storm so schön mit den Worten ausdrückt: „Mir ist wie Blume, Blatt und Baum“. Schoeck besuchte die Schulen Zürichs, wandte sich hierauf auf Wunsch des Vaters, eines Kunstmalers, der Malerei zu, komponierte aber bereits als Oberrealschüler einen Strauß herrlicher Lieder, darunter das beseligend-traurige „Ruhetal“ (Uhland). Immer mächtiger sprudelte der musikalische Quell und wies dem jungen, begabten Künstler die Richtung: er gab die Malerei auf und studierte während zweier Jahre am Zürcher Konservatorium (1905–07) Musik. Seine Lieder erregten die Aufmerksamkeit Regers; er folgte dessen dringender Einladung nach Leipzig und wurde Regers Schüler. Aber schon nach einem Jahr kehrte er in die Heimat zurück; er war bereits eine vollendete, ausgeprägte Individualität, auf die Reger keinen Einfluß mehr gewinnen konnte. Seither lebt Schoeck in Zürich, wo er sich als Leiter des Lehrergesangvereins Zürich und der Symphoniekonzerte in St. Gallen rasch auch als Dirigent eine führende Stellung erworben hat.

Othmar Schoeck ist durch und durch Lyriker der guten, alten, deutschen Art, der singt, weil er singen muß, weil seine Seele von Musik überquillt; seine Lieder sind die mit Naturgewalt in Musik sich ergießende Lösung einer übermächtigen, nach Ausdruck ringenden Stimmung. Sie sind nicht wie die „Lieder“ so vieler Neuerer ein aufgedonnertes, virtuoses Klaviergetöse mit kläglichen Bemühungen einer untergehenden Singstimme, sich in ungenießbaren Intervallen bemerkbar zu machen; nein, oft ist bei Schoeck die Singstimme das Primäre, ganz wie einst bei Schubert. Und wenn auch das Klavier das Motiv übernimmt und dem Text entsprechend variiert, die Singstimme mehr deklamatorisch gehalten ist, so verliert sie nie ihre schöne Linie, ihre Ausdruckskraft. Das verrufene Wort Melodie, das „Feldgeschrei der Dilettanten“! Es ist nicht zu umgehen, wenn von Schoeck die Rede ist und der junge Liedermeister erledigt wahrlich mit einem einzigen seiner melodischen Einfälle all die überlegene Verächtlichtuerei, mit der die modernen Kakophoniker diesen Begriff zu diskreditieren suchten. Charakteristisch für Schoeck ist auch die Wahl seiner Lieder und Dichter. Natürlich finden wir auch unter seinen Gesängen Liebeslieder, aber niemals ein dumpfes Wühlen in schwüler Sinnlichkeit, eine erotisch geschminkte Maske, ein pervers-dekadentes Getue, wohl aber Goethes gewaltige Leidenschaft, Eichendorffs selige Zartheit und Kellers Herbe und Tiefe. Auffallend zahlreich sind seine Naturlieder: nie wird er müde, den Frühling zu preisen; für die zauberhafte Stille eines Sommerabends, das Donnern der Tennen und Keltern im Herbst, den Glanz der Mainacht, den blendenden Glast eines Föhntages und viele andere Naturstimmungen findet er bezwingende Töne. So gelangen ihm auch ein paar hinreißende, morgenfrische, waldfrohe Wanderlieder. Neuerdings wandte er sich Goethes tiefsinnigster Gedankenlyrik zu und gestaltete mit schneidender Schärfe einige Perlen aus dem west-östlichen Divan, selbst vor der Satire schreckt er nicht zurück, wovon die komponierten „Venetianischen Epigramme“ sprechendes Zeugnis ablegen. Seine Dichter sind damit bereits genannt, es sind die alten, großen Lyriker: Goethe, Eichendorff, Uhland, Lenau und Keller, ihnen gesellt sich, der Nachbarschaft nicht unwürdig, Herman Hesse. Wie einst Hugo Wolf findet Schoeck für jeden

seiner Dichter mit instinktiver Sicherheit seinen besonderen Ton, seine besondere Farbe: bei Eichendorff eine wunderbar beseligende, wehmütig romantische Nachtstimmung; über den Uhlandliedern liegt eine frühlingsfrohe, verklärte Morgenhelle; aus den düstern, dunkelglühenden Akkorden der Gesänge Lenaus und Hesses stöhnt eine wilde Leidenschaft, eine schmerzliche Zerrissenheit, klagt unheilbares Weh und nachtdunkle Melancholie. Die Goethe-Gesänge aber sind eine Welt für sich: titanische Leidenschaft wie zarteste Liebessehnsucht, überströmendes Glücksgefühl wie schmerzlichste Resignation, lachender Hohn und stolzes Selbstbewußtsein, nichts ist Schoeck in Musik auszusprechen versagt.

Noch ein paar Worte, um Schoecks Stellung innerhalb der Entwicklung des Liedes festzulegen. Er fußt wie alle neueren Lyriker auf Hugo Wolf; aber er bildet dessen Form nicht in jener Richtung weiter, wie fast alle Modernen: nicht in der Richtung des Sprechgesanges, der alle Musik in die Begleitung verlegt, er schlägt den entgegengesetzten Weg ein: Wolf ist in seiner Art nicht mehr zu überbieten — ist vielleicht selbst schon zu einseitig geworden — Schoeck sucht seine Kunst der völligen Verschmelzung von Wort und Ton, Text und Begleitung mit Schuberts unvergänglichem Melodienreiz zu verbinden. Daß auch die Form der Lieder bei einem derart ausgesprochenen Lyriker eine meisterhafte ist, braucht nach dem Gesagten kaum noch bemerkt zu werden, sie ist eine naturgeborene, scheinbar selbstverständliche, die Harmonik ist ungemein fein abgetönt und durchgearbeitet.



Othmar Schoeck.

Schoeck verleugnet seine lyrische Begabung und Natur auch in seinen Chorwerken nicht. Eine letzte, wunderbare Blüte der Romantik ist sein „Postillion" (Lenau, für Männerchor und Orchester, Op. 18), selige Maiennachtsstimmung ergreift uns, herrliche Melodien, sehnsüchtige Hornklänge machen das Herz schwer und traurig und doch unbeschreiblich glücklich: wie Schoeck hier seine Aufgabe, das Wort in jeder Einzelheit aufs feinste auszumalen und doch nie die melodische Linie zu verlieren, löst, ist von höchster Meisterschaft. — Das Werk wurde, wo es aufgeführt wurde, mit Begeisterung aufgenommen. Ganz anders, lebensprühend, wuchtig und schwer, kerngesund und kraftvoll, von echtester Schweizerart ist das „Wegelied" (Keller, für Männerchor und Orchester, Op. 24), stellenweise ist diese Musik fast nüchtern und hart, immer aber bodenständig, echt und wahr bis ins innerste Mark, wie sie zu einem Gedicht eines Gottfried Keller sein soll!

Schoecks machtvollstes Werk aber ist wohl die „Dithyrambe (für gemischten Chor und Orchester, Op. 22) nach Goethes Worten: „Alles geben die Götter, die unendlichen, ihren Lieblingen ganz; alle Freuden, die unendlichen, alle Schmerzen, die unendlichen, ganz!" Wer solche Worte zu komponieren wagt, muß seiner Sache sicher sein! Schoeck ist es. Die Inspiration ist von unglaublicher Glut und Größe, Schönheit und Gewalt, aus düster schmerzlichen Stimmungen reißt sich die Verschlingung der Stimmen empor zu einem Es dur-Akkord von überwältigender Wucht und Kraft, aus dem sich ein dionysischer Taumel von jubelnden, jauchzenden Stimmen löst, ein freudetrunkener Hymnus, der in immer beschwingteren Rhythmen der strahlenden Höhe des Schlußakkordes zueilt. In dieses Werk hat Schoeck seine ganze Persönlichkeit gelegt, es wirkt als Offenbarung.

Mit seinem Chorwerk „Trommelschläge" (Withmann, gemischter Chor und Orchester, Op. 27, noch nicht gedruckt) zollt Schoeck unserer Zeit seinen Tribut. All die unfaßbare, schauerliche Größe und Schrecklichkeit des Krieges bricht hier in einem Sprechgesang von rasender Vehemenz durch, der sich über unvergeßlichen, markerschütternden, eisernen Trommelschlägen zu furchtbaren Wehakkorden, einem wahnsinnigen Ausbruch des Schmerzes auftürmt. Denn es ist kein Werk einer billigen Begeisterung, kein Werk des Hasses, sondern ein tragisches Werk des Schmerzes — groß und entsetzlich; mit seinen Trommelschlägen, dem Schrillen der Hörner, dem Wehgeschrei, der plötzlichen Grabesstille: „Bahn macht! für die Bahren" — ein Werk kühnster Realistik.

Neuerdings hat sich Schoeck der Bühne zugewandt. Sein Erstling „Erwin und Elmire" nach Goethes reizvollem Singspiel fand im Zürcher Stadttheater begeisterten Beifall. Auch in diesem Werk stellt sich Schoeck in Gegensatz zu der Moderne; er kehrt in Form und Geist zu Mozart zurück. Er verzichtet auf das „Durchkomponieren", behält den Prosadialog bei und erzielt so einen ungehemmten Fluß der Handlung und wohltuende Momente der Entspannung. Goethes herrliche Lieder hat er in der Form von Arien, Duetten und Terzetten komponiert. Auch hier ist er immer Lyriker; unerschöpflich quillt seine Erfindung, stark und natürlich wie in seinen Liedern ist auch hier die Empfindung. Auffallend in unserer Zeit ist der lebendige, sprühende Rhythmus, der diese Musik gestaltet, beschwingt und vorwärts reißt. Das Werk ist von solcher Melodienfülle, die Musik von so quellendem Reichtum, daß das Werklein auf einer Kammerbühne in guter Besetzung immer entzücken wird — wohl auch auf einem großen Theater, sofern das Publikum nur nicht alle möglichen Sensationsschauer, Roheit und geistlosen Blödsinn verlangt, sondern sich mit herrlicher Musik und einer idyllisch einfachen Handlung begnügt. Eine zweite komische Oper geht der Vollendung entgegen.

Noch bleiben uns Schoecks Kammermusik- und Orchesterwerke. Da betreten wir ein Gebiet, wo Schoecks Bedeutung nicht ohne weiteres so sicher steht wie in der Lyrik. Er ist kein Symphoniker, er beherrscht die große Form nicht mit der gleichen Meisterschaft wie die kleine; seine Phantasie entzündet sich nicht an der Vision gewaltiger musikalischer Architektonik; er türmt seine Themen nicht als mächtige Quader übereinander, sondern er legt sie nebeneinander zu einem aufs feinste gemeißelten Fries. Er liebt die Schönheit um ihrer selbst willen, den glücklichen Einfall wegen seines eigenen Wertes, nicht im Hinblick auf seine Verarbeitung — er bindet Blüte an Blüte zu einem herrlichen Kranzgewinde.

Formal das beste seiner Kammermusikwerke dürfte die Violinsonate Op. 16 sein, deren letzter Satz als frisches, fließendes Allegro heraussprudelt und auch technisch über das Mittelmaß hinausragt.

Das Violinkonzert, Quasi una Fantasia, Op. 21 trägt den Stempel Schoeckscher Eigenart vielleicht mehr als jedes andere seiner Instrumentalwerke. Es ist das Konzert eines Lyrikers, Gesang vom ersten bis zum letzten Ton. Darin liegt seine Schwäche und seine Stärke. Keiner der drei Sätze hat durchgehends Allegrocharakter, immer wieder durchbrechen Lyrismen den Fluß, auffallend oft wird der Takt gewechselt, immer neue Themen tauchen auf, ohne

symphonisch verarbeitet zu werden — Lied an Lied: das Werk ist so unsymphonisch wie möglich. Und doch! welch liebes, seltenes, herrliches Werk! Schoeck unterscheidet sich in zwei Punkten von so vielen der heutigen Komponisten: er sucht nicht für eine übernommene Form einen spärlichen Inhalt, sondern für einen überreichen Inhalt eine Form, die er sich ganz nach eigener Willkür schafft. Und er hat Einfälle, und zwar in diesem Werke „himmlische" Einfälle. Ich brauche dies Wort mit Absicht, ich denke an Schubert, an diesen Lyriker erinnert der Melodienreichtum des Werkes. Ein versonnener, verträumter, bald klagender, bald jubelnder, lachender und sich in Sehnsucht verzehrender Geist lebt darin — es ist wohl die Geschichte einer Liebe. Im ersten Satz: still besonntes Glück, vergnügliches Vorsichhin-Musizieren und Versinken in seliges Träumen; im zweiten kämpfte herbe Qual und aufsteigender Schmerz mit wehmütiger Seligkeit; im dritten Satz ringt sich die Selbstbefreiung durch, die spottende Ueberlegenheit, nicht ohne noch einmal in verzehrende Sehnsucht zurückzufallen. Völlig frei und eigenwillig, phantasievoll will das Werk auch gespielt sein. Mit seinem „Streichquartett" Op. 25, erinnert mich Schoeck immer an Gottfr. Keller, es ist die gleiche frische, kräftige, urgesunde Poesie; etwas vom Erdgeruch frischgepflügter Felder, Waldesstille und -kühle, Firnenglanz über blauen Seen liegt darin; über allem aber die wärmende Sonne eines goldenen und oft recht eigenwilligen Humors. Das Hauptgewicht liegt auf dem langausgesponnenen, gedankenreichen dritten Satz.

An Orchesterwerken existiert ein Symphoniesatz aus Schoecks Studienzeit — ein wirklicher Symphoniesatz! der dafür Schoecks Eigenart nicht so ausgeprägt zeigt; eine romantische Ratcliff-Ouvertüre; vor allem aber sein erstaunliches Op. 1: eine Serenade, ein köstliches Werk voller Geist, Witz und Humor, das ausgeprägt den Stempel seiner Eigenart trägt.[1]

Zusammenfassend möchten wir von Othmar Schoeck sagen: Er geht ebenso eigenwillig abseits von jeder Schule und Richtung seinen Weg wie alle großen Schweizer: Keller, Böcklin, Welti, Hodler, Spitteler. Das ist ihre Eigenart, ihre Größe, ihr Schicksal: sie brauchten ein Menschenalter, um sich durchzuringen. Möge es Schoeck leichter werden, sich durchzusetzen; denn er bringt uns das, wonach unsere gemarterte Zeit schreit: Schönheit, Wohlklang, aus dem Herzen und tiefster Empfindung quellenden Gesang und — frohes Glück. Denn Schoeck ist eine ganz ausgesprochene Frohnatur, so jubelt er in seiner Dithyrambe über des Lebens Freuden und vergißt die Schmerzen. Er wird in der Musikgeschichte seinen bleibenden Platz einnehmen als Lyriker, als Fortsetzer des Werkes Schuberts und Wolfs. Er vereinigt in seiner Musik die sprühende Beschwingtheit und sonnige Heiterkeit Mozarts mit Schuberts Melodienfülle und lieblichem Reiz und Wolfs Weißglut der Empfindung, seiner schlakenlosen Verschweißung von Wort und Musik.

Zur 1. Improvisation aus Regers Op. 18.

Wenn mein Schatz nicht tanzen will,
Ich füg' mich drein und halte still.

Wenn mich nicht mehr küßt mein Schatz,
Gibt er mir morgen doch einen Schmatz.

Es kann nicht immer Sonne sein,
Es fällt auch manchmal Regen drein.

Lieb Schätzlein, laß das Regnen sein
Und schenk' mir wieder Sonnenschein!

Otto Michaeli.

[1] Sämtliche Werke Schoecks mit Ausnahme der neuen „Lieder und Gesänge" sind im Verlage von Gebr. Hug, Zürich und Leipzig erschienen; die neueren „Lieder und Gesänge" in drei Heften (1. Goethe, 2. Uhland und Eichendorff, 3. Lenau, Hesse, Spitteler, Keller) bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Franz Fischer †.

Von Willy Krienitz.

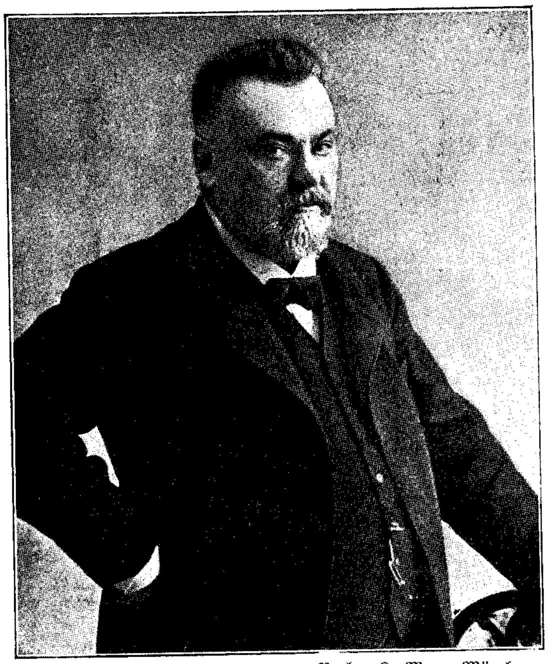
Nun ist auch Franz Fischer heimgegangen. Mit ihm wurde der letzte jener Wagner-Dirigenten abgerufen, die sich mit Stolz und Recht persönliche Schüler Richard Wagners nennen durften. Im Jahre 1911 legte Felix Mottl den Taktstock für immer aus der Hand, ihm folgte Hans Richter, und jetzt hat Franz Fischer den Kreis geschlossen.

Das äußere Leben Franz Fischers verlief wenig bewegt. Er wurde am 29. Juli 1849 zu München geboren. Seine musikalische Ausbildung genoß er bei Hippolyt Müller, dem ersten Cellisten der Münchner Hofkapelle. Mit 21 Jahren ging er als Solocellist zu Hans Richter an das Pesther Nationaltheater. Damit war sein Schicksal entschieden: Hans Richter empfahl ihn an Richard Wagner, und dieser erkannte sofort, welch ausgezeichneter, kenntnisreicher Musiker hinter dem für seine Sache so schwärmerisch Begeisterten sich verbarg und berief ihn als Mitarbeiter nach Bayreuth. Von nun ab weihte Franz Fischer demutsvoll sein ganzes Leben dem Meister und seinem Werk. In Bayreuth oblag ihm zunächst, zusammen mit J. Rubinstein, A. Seidl, H. Zumpe und E. Kastner, zu denen später unter anderen Felix Mottl trat, die Herstellung der Stimmen für den Ring; im besonderen wurde er von Wagner mit der verantwortungsvollen Aufgabe der Korrektur betraut, als „Zumpe-Seidlscher Fehler-Verwischer", wie ihm Wagner scherzhaft in eine Siegfried-Partitur schrieb. Als die Tätigkeit in der „Nibelungen-Kanzlei" beendet war und die Proben für den Ring begannen, war er in hervorragendem Maße an der Einstudierung beteiligt und bei den Aufführungen selbst auf der Bühne als musikalische Assistenz beschäftigt. Im Jahre nach den Festspielen begleitete er Wagner nach London zu den großen Konzerten. Von dort zurückgekehrt, nahm er, in einer Zeitungsnotiz als „enragierter Wagnerianer" angekündigt, eine Stelle als Kapellmeister an der Münchner Hofoper an. Da er aber in dem beschränkten, ihm eingeräumten Wirkungskreis keine Befriedigung fand, wandte sich Richard Wagner, der ihm bereits für München behilflich gewesen war, an seinen getreuen Emil Heckel in Mannheim und empfahl Fischer für die dort offene Hofkapellmeisterstelle. „Fischer ist durchaus erfahren, repertoirekundig und ein durch und durch zuverlässiger Mensch. Ich stehe für ihn ein!" schrieb er. Fischer wurde für Mannheim verpflichtet und entfaltete dort in Konzert und Theater eine äußerst fruchtbare Tätigkeit. Herzenspflicht war ihm die vornehmliche Pflege der Werke seines großen Gönners, und als Richard Wagner den Ring für die Theater freigegeben hatte, war das Mannheimer eines der ersten, das sich an die schwierige Aufgabe wagte.

Wagner verfolgte die Entwicklung seines einstigen Bayreuther Gehilfen mit ganz besonderer Anteilnahme. Der Weggang des Hofkapellmeisters Wüllner von München bot ihm Veranlassung, Fischer für dessen Stelle in Vorschlag zu bringen. In der sehr warm gehaltenen Empfehlung heißt es: „Er ist ein ausgezeichneter Klavier-Accompagnateur, hat vor meinen Augen mit größter Umsicht und Energie Orchester dirigiert, und ist überhaupt ein ganz vortrefflicher Musiker, welchem ich jeden Augenblick die Direktion meiner schwierigsten Werke übergeben würde." Ende 1880 siedelte Fischer nach München über, um in Zukunft als zweiter Hofkapellmeister neben Levi an der Oper seiner Vaterstadt zu wirken. Noch einmal rief ihn Wagner nach Bayreuth. Als Zeichen seines höchsten Vertrauens übertrug er ihm im Jahre 1882, abwechselnd mit Levi, die Leitung des Parsifal. In dem beglückend nahen Umgang mit dem glühend verehrten Meister, in der erhebenden Arbeit an dem weihevollen Festspiel verlebte Fischer damals wohl die schönsten Stunden seines Künstlerdaseins. Voll der gewaltigsten Eindrücke kehrte er nach München zurück. Er hatte seinem Meister zum letzten Male ins Auge schauen dürfen. Im kommenden Jahre konnte er nur mehr nach dem lieb-vertrauten Bayreuth eilen,

um dem, der seinem Leben erst Wert und Inhalt gegeben, aus dankerfülltem Herzen einen letzten Gruß in das stille Grab nachzusenden.

Was er an der Bahre des toten Meisters gelobt, hielt er getreulich. Als Wagnerianer im wahren Sinne des Wortes zeugte er fortan in München für die echte, reine Kunst, ganz aus dem Geiste des großen Bayreuthers. 1896 trat Levi zurück. Jetzt war Fischers Stunde gekommen — leider wußte er sie nicht zu nützen, und eine kurzsichtige, nicht vorurteilslose Theaterleitung gab ihm nicht, was ihm gebührte: Fischer rückte nicht in Levis Stellung ein. Nach einem vierjährigen Interregnum wurde Hermann Zumpe als Generalmusikdirektor nach München berufen. Damit geschah Fischer bitteres Unrecht. Er wäre ein durchaus würdiger Nachfolger Levis gewesen. Aber das war das Tragische in Fischers Leben, daß er seiner großen Künstlerschaft nicht das nötige äußere Relief zu geben verstand. Und das verlangt nun einmal die Welt. Seine bescheidene, biedere, urwüchsige Art nahmen Böswillige und Leichtfertige zum Anlaß, ihm die Größe der Persönlichkeit abzusprechen. Gewiß, vielleicht vernachlässigte Fischer, sich ausschließlich auf sein gewaltig strömendes Gefühl stützend, den „Intellekt“ etwas mehr, als ein Musiker ohne Gefahr für sich und seine Kunst darf; denn dazu ist auch die Musik zu tief in den geistigen Strömungen der Zeit verankert. Aber dieser Mangel, wenn man es überhaupt so nennen darf, wurde hundertfach aufgewogen durch die alles bezwingende Vollkraft seiner musikalischen Natur. Einen solchen Mann an der Spitze der Oper zu wissen, hätte der Ehrgeiz jeder wahrhaft kunstfördernden Theaterleitung sein müssen. Daß die Münchner maßgebenden Stellen damals nicht erkannten oder erkennen wollten, welchen hervorragenden Dirigenten sie in Fischer besaßen, das war eine unverzeihliche Versündigung an der Kunst und dem Künstler. Fischer hat diese offenbare Kränkung sein Leben lang nicht verwinden können, und wenn in späteren Jahren, verbittert und entmutigt, er manchmal nicht mehr alle Wünsche befriedigte, so ist die letzte Ursache dafür in jener unbilligen Zurücksetzung zu suchen, die ihn um so härter getroffen hatte, als er in seinem ganzen Werte als Musiker dem ihm vorgezogenen Hermann Zumpe weit überlegen war. Hätte man damals von dem großen Apparat, den man in Bewegung setzte, um Zumpe die Stellung zu bereiten, nur den kleinsten Teil für Fischer wirken lassen, wahrlich, der Kunst wäre ein unendlicher Dienst erwiesen worden. Das muß einmal gesagt werden. Damit will ich die verhältnismäßige Bedeutung Zumpes nicht verkleinern, aber: Amicus Plato, sed magis amica veritas. Treu und pflichtbewußt tat Fischer auch unter Zumpe seinen Dienst, wie später unter Felix Mottl, mit dem ihn von Bayreuth her enge Freundschaft verband. Ende des Jahres 1912 zog er sich, begleitet von der Liebe und Verehrung seiner Münchner, unter großen Ehrungen — er erhielt den persönlichen Adel und ach, wie spät! den Generalmusikdirektortitel verliehen — ins Privatleben zurück. Am 8. Juni 1918 beschloß er seine Tage.



Verlag L. Murr, München.

Franz Fischer †.

Mit Franz Fischer ist ein selten reich begabter Musiker von der Weltbühne abgetreten. Die oben berührte Eigenart der Umstände, unter denen ein widriges Geschick ihn immer an zweiter Stelle, im Schatten eines andern wirken ließ, die Tatsache, daß seine Tätigkeit nach dem Heimgange Wagners auf München beschränkt blieb, ließen seine wahre Bedeutung nie voll in Erscheinung treten. Die Münchner machten ihn zur Lokalgröße und nahmen für selbstverständlich, was doch so außergewöhnlich war. Fischer war durch und durch musikalisch, von geradezu überfließender Musikalität, eine urgesunde, ungebrochene Künstlernatur. Mit Ueberlegenheit beherrschte er alle äußeren Kunstmittel. Keine Partitur bot ihm Rätsel, auch die modernste nicht. Wenn er die neue Richtung in der Musik nicht gerade mit Liebe umfing, so hatte dies gewiß nicht seinen Grund darin, daß er den Schwierigkeiten technisch nicht gewachsen war, wie übelwollender Unverstand gern behaupten möchte. Was ihn abstieß, war der Geist dieser Kunst. Das Frivole, allem Idealen Abgewandte vieler neuerer Werke hatte seine heilig reine Auffassung von der Kunst verletzt. Schmerzlich getroffen kehrte er sich ab, er wollte die Stimmen der neuen Zeit nicht mehr hören. Sein Glaube gehörte neben Wagner den großen Meistern der Vergangenheit. Bach, Beethoven, Wagner, das waren die Götter, zu denen er betete. — Wagner. Eine Welt voll höchster Wonne und reinsten Glücks war ihm dieser Name. Das tief-innerliche Verhältnis die kindlich ergebene Liebe zu seinem Meister hatte etwas unsagbar Rührendes. Und wie unerschütterlich wahrte er ihm die Treue. Einen gläubigeren Jünger hat Wagner wohl kaum gehabt, und auch keinen, der mit mehr Inbrunst das Evangelium seines Herrn und Meisters der Welt kund tat. Fischer war Wagner-Dirigent aus der Tiefe des Herzens. Das machte seine Größe aus. So ganz wie das Werk im innersten Wesen sich ihm erschlossen, ließ er es, von warm pulsierendem Leben erfüllt, vor uns erstehen. Da gab es kein aufdringliches Ausdeuten, kein in seiner Absichtlichkeit verletzendes Unterstreichen, da wurde nichts „hineindirigiert“: ungekünstelt und unverdorben sprach die Musik unter seinem Stabe zu uns. Einfach und natürlich, voll gesunder Kraft in den machtvollen Entladungen, voll echten Gefühls in den zarten Regungen, jeder Takt gesättigt mit wahrer Empfindung. Das war kein bloßes Dirigieren, das war freudiges Musizieren aus übervollem Herzen.

Es ist Fischers unbestreitbares Verdienst, gemeinsam mit Felix Mottl, in München die Bayreuther Tradition hochgehalten zu haben. Jawohl, es gibt eine solche Tradition, so sehr auch eitle Selbstgefälligkeit ihr die Anerkennung zu versagen sich bemüht. Was in jenen Tagen höchster Spannung, da eine neue Kunst geboren ward, sein Meister ihn gelehrt, Fischer bewahrte es treu, und wie er dann aus lebendiger Erfahrung die Wagnersche Musik uns vermittelte, so war es nach dem Willen ihres Schöpfers. Fischers urgesundes musikalisches Empfinden, sein ehrlicher, selbstloser Charakter bürgen uns für die unverfälschte Echtheit der Ueberlieferung. Er war gewiß keiner, der sich durch eine besondere Auffassung interessant machen wollte. In Aeußerlichkeiten, in „geistreichen“ Mätzchen erschöpft sich allerdings diese Tradition nicht. Der Geist ist es, der wirken muß. Als überzeugter und überzeugender Anwalt dieser von der jüngeren Generation so gern geschmähten Bayreuther Tradition, die bei unbedingter Unterordnung unter das Werk dem Kapellmeister keinen Raum für das Austoben eines selbstgefälligen Subjektivismus, für artistische Spielereien läßt, zeigte Fischer, wie man als bescheidener Diener des Werkes aus der Musik das Drama auf der Bühne aufbaut. In kraftvoller Steigerung wußte er weit ausholend ein Crescendo, musikalisch und dramatisch, über eine ganze Szene zu spannen; mit zwingender Eindringlichkeit ließ er uns die „seelischen Forti“ des Dramas

erfühlen, die nur der zum Tönen bringen kann, den sein Genius bis zu den geheimnisvollsten Tiefen des Kunstwerkes hinabsteigen ließ. Der Wagner-Dirigent soll das Orchester wie die Szene führen, und das Seltene vermochte Franz Fischer.

Ein stilles, der Schönheit geweihtes Leben ist ausgelebt. Ein prächtiger Mensch, ein gottbegnadeter Künstler ging ein zum ewigen Frieden, treu bis zum Tode seiner Kunst, seinem über alles geliebten Meister. „Laut'rer als er liebte kein and'rer."

Bemerkungen zu einem Prozeß.

Ein weit über die Grenzen Münchens hinaus bekannter Geiger hatte, weil er sich bei der Lobausteilung durch die Kritik vernachlässigt und in der Tatsache, daß einer seiner Kritiker den Vortrag eines Werkes in einer Besprechung erwähnt hatte, ohne es gehört zu haben, einen Täuschungsversuch des Publikums und des Verlags der Zeitung erblicken zu müssen glaubte — der Musiker hatte an den Kritiker wegen dieser Anstände einen von maßlosen Beleidigungen strotzenden Brief geschrieben, hatte von der ihm gebotenen Möglichkeit, die üble Angelegenheit auf vornehme und unauffällige Weise aus der Welt zu schaffen, keinen Gebrauch gemacht und ist deshalb zu einer empfindlichen Geldstrafe und in die nicht unerheblichen Kosten des Verfahrens verurteilt worden.

Wären gewisse Vorgänge und Aussagen bei diesem Prozesse nicht als bezeichnend für das jammervoll schlechte Verhältnis von Künstler und Kritiker überhaupt anzusehen, so würde es das beste sein, so rasch wie möglich Gras über die ganze Geschichte wachsen zu lassen. Jedermann kennt es zwar, mit so hellen Schlaglichtern ist das Verhältnis aber wohl niemals beleuchtet worden. So seien einige Punkte hier herausgegriffen und einer kurzen Erörterung unterzogen. Ich möchte mit ihr keineswegs Oel ins Feuer gießen, vielmehr den Versuch machen, zur Besonnenheit zu rufen.

Unwillkürlich wohl kam dem Anwalte, der den Kritiker vertrat, der Ausdruck „Größenwahn des Künstlers" in den Mund. Mir und anderen ist es im stillen auch so gegangen und mit wenig Freude dachte ich der jüngst in München gehörten Geschichten, die berichteten, wie einer der führenden Musiker unserer Zeit durchaus Exzellenz, ein anderer Generalintendant werden wollte, bei welch heißem Bemühen beide aber kläglich ausgerutscht sind. Verhält sich die Sache auch vielleicht nicht ganz so, möglich ist sie immerhin. Ist sie wahr, so zeigt sie eine überaus klägliche Charakterschwäche der Helden der beiden Erzählungen, namentlich dessen, der es zum Titel einer Exzellenz zu bringen unternahm. Größenwahn bestimmte auch die Aussage eines Komponisten-Sachverständigen, der dem Kritiker deshalb die Befähigung zu seinem Amte absprechen zu müssen erklärte, weil er seine, des Komponisten, Werke abgelehnt habe! Die anwesenden Komponisten blieben unerschütterlich ernst bei diesem Sachverständigengutachten, das, von ihrem Standpunkte aus betrachtet, allerdings eines war, das sich hören lassen konnte. Das Gericht beurteilte die Aussage freilich nicht in diesem Sinne. Man könnte sie kindisch oder naiv heißen. Ohne Zweifel ist zuzugeben, daß der Künstler, um unentwegt voranstreben zu können, an sich glauben, sich meinetwegen für den Mittelpunkt der Erde halten muß. Nur öffentlich soll er nicht, auch nicht andeutungsweise, so sprechen, weil die Gefahr, sich lächerlich zu machen, dabei doch gar zu groß ist. Von einem der meist genannten Komponisten der Gegenwart hieß es kürzlich, er habe sich einem sozial sehr hochstehenden Herrn gegenüber als den bedeutendsten Tondichter aller Zeiten bezeichnet. Hätte doch der Komponist den Herrn wenigstens zum Schweigen verpflichtet!

Was ist nun der Grund, daß so viele schaffende und nachschaffende Künstler zum Bewußtsein ihrer Gottähnlichkeit gelangen? Sehen wir davon ab, daß im schaffenden Künstler durch seine Tätigkeit, der er selbst das Ziel steckt, das Gefüh seiner Persönlichkeit selbstverständlich geweckt und, gleichviel, ob ihm die Welt mit Beifall oder Mißtrauen begegnet, immer wieder gestärkt werden muß: bei vielen Künstlern ist vor allem der unbedingten Anhänger-Klientele, den Schülern (und unter ihnen den weiblichen in erster Linie), aber auch der Presse ein starker Teil der Schuld zuzuschreiben. Ist es nicht oft mehr als haarsträubend, was auf einen Künstler an Lobhudelei niederprasselt? Der (wahrscheinlich nicht) selige Grabbe könnte heute seine scharfen satirischen Bemerkungen gegen den Unfug, jede Künstleräußerung zur Tat eines Genies zu stempeln, mit tausendmal größerer Berechtigung wiederholen. Das, meine ich, sollte einem gewissen Teile unserer Presse gründlich eingetrichtert werden. Nur die Kritik hat (im höheren Sinne) einen Wert, die eine sachliche Beurteilung enthält. Aesthetengefasel und lobrednerisches Wortklauben ist für die Katz, Sachlichkeit ist alles. Klarheit und guter Stil verstehen sich als eine unbedingte Voraussetzung von selbst. Der Kritiker, der etwas versteht und auf sich hält, wird dem Künstler gegenüber, den er zu beurteilen hat, eine gewisse Entfernung wahren, zwischen ihm und sich auch dann, wenn er ihn hoch bewertet, einen Zwischenraum zu schaffen wissen, innerhalb dessen er sich frei bewegen kann. Gegen sachliche Kritik wird kein Künstler von Ernst und Aufrichtigkeit etwas einwenden können. Will er sich vor einem absprechenden Urteil rechtfertigen, ist das sein gutes Recht. Verständig aber ist es, wenn er das einem Freunde, der ihn und sein Werk kennt, wie sich selbst, überläßt. Wenn irgendwo, bestätigen hier die Ausnahmen die Regel.

Auch die leidige Tatsache, daß der Künstler so oft die Presse als Zugtier benutzt, um in Gang zu kommen, daß ihm aber das Erinnerungsvermögen schwindet, wenn er im Laufe ist, trat in München wieder in widerwärtig-groteske Erscheinung. Der Kritiker, den ein Künstler um Kompositionen zur Aufführung angeht, sollte den Herrn, wenn nur die geringste Möglichkeit besteht, daß der Künstler in seiner Nähe bleiben und von ihm je beurteilt werden wird, ebenso abwimmeln, wie wenn er bei ihm einige Unterrichtsstunden nehmen möchte. Hinter allen solchen Angaben bergen sich unlautere Absichten, die zu erkennen wirklich nicht schwer ist. Auch in diesem Punkte heißt es also für den Kritiker, Vorsicht zu üben. Schon deshalb, weil, wenn die Sache schief geht, er viel leichter hereinfällt als der Künstler. Selbstverständlich aber soll diese Erwägung der praktischen Vernunft nicht maßgebend sein, sondern die ethische Seite der Frage. —

Sodann das besprochene, aber nicht gehörte Werk, von dem im Eingange die Rede war. Der Kritiker hatte das Werk einige Zeit vorher von den gleichen Künstlern spielen hören und verließ vor der ans Ende des langen Programmes gesetzten Ausführung der Sonate den überheizten Saal, nachdem er seine zurückbleibende Frau beauftragt hatte, ihm über den Erfolg zu berichten und nachdem er sich von dem einen der beteiligten Künstler, sein Fortgehen begründend, verabschiedet hatte. Daraufhin machte er in seiner Besprechung nicht mehr besonders darauf aufmerksam, daß er dem Vortrag selbst nicht beigewohnt habe, unterließ aber auch jede eigentliche Kritik, indem er sich auf allgemeine Bemerkungen beschränkte. Daraus nun wurde ein Betrugsversuch zu konstruieren versucht, was selbstverständlich nicht gelingen konnte. Jedenfalls ist das sicher: der Kritiker kann in seinen Angaben nicht vorsichtig genug sein, denn der Künstler, der sich irgendwie durch ihn beeinträchtigt glaubt, liegt unausgesetzt auf der Lauer, um ihm eins auszuwischen. Und besonders wohl der Künstler, der mit dem Brustton der Ueberzeugung alle Tage erklärt, auf das Zeitungsgeschreibsel nichts zu geben.

Wer den Prozeß miterlebt hat, wird nach der bestimmten Aussage einiger Zeugen und Sachverständigen den Eindruck gewonnen haben, daß der angeklagte Künstler etwas wie ein Märtyrer war, ein Mann, hinter dem sich eine Reihe anderer Personen weniger schamhaft als feige verbarg. Wir haben von einem Schriftstück gehört, das, gegen den als wohlwollendsten unter seinen Kollegen bekannten Kritiker

gerichtet, an Redaktion und Verlag seiner Zeitung gelangen sollte, von einem Schriftstücke, dessen Absicht die war, ihn zu Fall zu bringen, den Kritiker seiner Stellung zu berauben. Aufgefordert, die Namen der Unterzeichner des Dokumentes zu nennen, schwiegen sich die Betreffenden aus. Grund: sie fürchteten den Boykott der Unterzeichner durch die Münchener Presse! Das heiße ich eine unschöne Handlung durch eine andere aus der Welt schaffen zu wollen. Was gab es doch im letzten Jahre in München für ein Gezeter, als verlautete, die Münchener Kritik habe sich zusammengetan, um einen ihr nicht genehmen Künstler zum Sturze zu bringen! Daran war nun ganz und gar nichts. Hier aber sehen wir Künstler sich gegen einen Kritiker zusammenschließen, weil er, der immer einen ruhigen und sachlichen Ton wahrte und mit Lob nicht kargte, vielleicht seine Worte einmal etwas zu dünn gesetzt hatte. Was sind das doch für himmeltraurige Zustände! Die Folgerungen liegen zu klar auf der Hand, um hier noch besonders gezogen zu werden. Die Münchener Verleger und Redaktionen haben auf alle diese Vorfälle damit geantwortet, daß sie sich mit dem angegriffenen Kritiker allesamt solidarisch erklärt und beschlossen haben, im Interesse der Münchener Kritik jede Ankündigung und jede Kritik über die Leistungen des verurteilten Künstlers bis zur Beilegung des Falles einzustellen, d. h. mit Ankündigungen und Kritiken der Konzerte zu warten, bis dem Kritiker durch seinen Beleidiger öffentlich das Bedauern über die maßlosen Angriffe ausgesprochen sein wird. Daß dies bald geschehen möge, ist wohl unser aller Wunsch. Ein begangenes Unrecht zuzugeben ist keine Schande. W. Nagel.

Musikbriefe

Barmen-Elberfeld. Wenngleich auch der von Professor R. Stronck umsichtig geleitete städtische Singverein durch den Krieg in den Männerstimmen nicht unerheblich geschwächt ist, so leistete er doch auch während der 2. Hälfte des Konzertwinters recht Erfreuliches. Stimmungs- und eindrucksvoll war die Aufführung der Matthäus-Passion. Neben sonstigen wertvollen Darbietungen gab es eine Uraufführung: Vorspiel zu „Agnes Bernauer" (Hebbel) von Emil Peeters. Das reichlich weit ausgeführte Werk ist in klarer, übersichtlicher Form geschrieben, ermangelt jedoch tiefer, origineller Gedanken und kam über einen Achtungserfolg nicht hinaus. Unter den Künstlern, mit welchen uns die Konzertgesellschaft bekannt machte, verdient Professor K. Flesch besondere Erwähnung; er spielte mit großer Meisterschaft das Violinkonzert von J. Brahms und Solostücke mit Orchesterbegleitung von R. Schumann. Das städtische Orchester nimmt sich der Pflege der Instrumentalmusik mit ebensoviel Eifer wie Erfolg an; es berücksichtigt gleicherweise die ältere und neuere Literatur; wir hörten in stilvoller Wiedergabe Sachen von Beethoven, Brahms, Liszt, Berlioz u. a. Nicht minder große Verdienste um die Musikkultur haben die „Volkstümlichen Vorträge". Der letzte derselben war der „Ballade" gewidmet. Durch Frau Ellen Saatweber-Schlieper kamen Klavierballaden von Brahms und Chopin, durch den Heldenbariton O. Saltzmann vom hiesigen Stadttheater Gesangsballaden von Loewe, Zelter, Reißiger und Plüddemann in gediegener Form zum Vortrag. Die erwähnte, einheimische Pianistin, Frau E. Saatweber-Schlieper, nimmt sich in großzügiger Weise überhaupt der Musikpflege im Wuppertal an. Nicht nur ist sie eine der eifrigsten Kräfte in der „Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik in Barmen-Elberfeld", sie stellt ihre Kunst bei jeder sich bietenden Gelegenheit opferwillig in den Dienst musikalischer Kultur; u. a. trat sie im Verein mit dem Geigenvirtuosen Kosmann auf in Stücken von Bach, Beethoven, Goldmark. Viel Gutes verheißend ist die hiesige Lautensängerin A. Schlie, die eine Reihe von Volks-, Scherz- und Stimmungsliedern zu ihrem Instrumente sehr hübsch sang. Auf dem Felde der geistlichen Musik entfaltet der von Frl. E. Potz geleitete Bach-Verein eine rührige, gesegnete Tätigkeit. Der 18. geistliche Musikabend galt Christi Passion und Auferstehung, die eine anschauliche, stimmungsvolle Veranschaulichung erhielt durch vokale und instrumentale Sachen von Brahms, Händel, Lassus, Mozart, H. Wolf, M. Reger, J. Eccard, Mendelssohn, Gabrieli, M. Praetorius. Die Sologesänge wurden von Frl. Hilde Ellger-Berlin künstlerisch ausgeführt. Technisch gewandt und feinsinnig in der Registrierung spielte Frl. Potz auf einem eigenen Orgelkonzert Stücke von Bach und Krebs, während Frl. M. Philippi mit ihrem wundervollen Alt Lieder von J. Chr. Bach, S. Bach, Frank, Vulpius, G. Joseph sang. Eifrig wird in Barmen die Musica sacra durch zahlreiche Kirchenchöre gepflegt. Die künstlerische, von Dr. Fischer besorgte Leitung des Barmer Stadttheaters ist bemüht, dem Publikum, das sich scharenweise in den Kunsttempel drängt, recht viel Abwechslung zu bieten. Im Spielplan der letzten Monate war verzeichnet: Ring, Fliegender Holländer, Tristan und Isolde, Freischütz, Zar und Zimmermann, Maskenball, Rigoletto, Mignon, König für einen Tag usw. Viel zu breit macht sich das „Dreimäderlhaus". Neu einstudiert war Smetanas „Verkaufte Braut". Hervorragende Gäste sah man in dem „Ring": M. Werhard-Poensgen-Köln (Brünnhilde), H. de Garmo-Wiesbaden (Wotan), M. Kraus-München (Wotan), A. Kieß-Düsseldorf (Alberich). Daneben sind mehrere einheimische Kräfte mit Auszeichnung zu nennen: A. Bürger (Loge), Ph. Massalsky (Mime), B. Pütz und S. Wißmann (Donna, Froh), Ch. Jäger (Fricka), Th. Reuß-Walsch (Freia), P. Sieger-Morro (Erda). Eine recht freundliche Aufnahme fand Adams reizende Spieloper „König für einen Tag" in der Verdeutschung des Berliner Kapellmeisters P. Wolff. Auch in der Schwesterstadt Elberfeld nahm das Musikleben in der zweiten Winterhälfte einen ungestörten Verlauf. Unter Leitung von Professor Buchs-Düsseldorf, an Stelle des erkrankten Vereinsleiters Professor Dr. Haym, fand durch die Konzertgesellschaft die deutsche Uraufführung von „Jesus aus Nazareth" von G. v. Keußler statt. — Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ die Wiedergabe der Matthäus-Passion unter Leitung des von schwerer Krankheit wieder hergestellten Dr. Haym und unter solistischer Beteiligung von E. Bruhn (Sopran), M. Distel (Alt), K. Erb (Tenor). Musterhaft zu nennen war der Gesang des Berliner Domchors und des Madrigalchors des Königlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin. Der letztere sang unter seinem feinsinnigen Dirigenten, Professor C. Thiel, alte und neue Weisen aus vier Jahrhunderten. Dazwischen boten die Klaviervorträge von Frl. Th. Pott — Stücke von Brahms, Reger, Weismann, Dowell — reiche Abwechslung. Hohen Kunstgenuß bereitete das Klinglerquartett durch den Vortrag von: Klavierquintett von Mozart, italienische Serenade von H. Wolf, Streichquartett B dur von Beethoven. — Ein Karfreitagskonzert des städtischen Orchesters, geleitet vom ersten Theaterkapellmeister H. Knappertsbusch sah Bruchstücke aus dem Parsifal vor, die, losgelöst aus dem Ganzen, kaum nachhaltig zu wirken vermochten. Zum Besten der Kriegerwaisen unserer Stadt veranstaltete das städtische Orchester ein Wohltätigkeitskonzert, auf welchem unter Mitwirkung von Frau Dr. Merkert-Küpper Beethovens 8. Symphonie, Liszts Präludium, H. Kauns Es dur-Klavierkonzert wirksam zu Gehör kamen. Eine arge Vernachlässigung erfährt bei uns im Gegensatz zu Barmen die Musica sacra. Eifrig und erfolgreich wird im Elberfelder Stadttheater, geleitet vom Intendanten A. v. Gerlach, geschafft. Neue Einstudierungen und erfolgreiche Aufführungen erfuhren: Fidelio, Zauberflöte, Don Juan, Zar und Zimmermann, Freischütz, Lustige Weiber, Ring, Tristan und Isolde, Hänsel und Gretel, Rosenkavalier, Opernball, Zigeunerbaron, Bettelstudent; Aida, Troubadour, Rigoletto, Carmen, Mignon; d'Alberts „Tote Augen" wurden wiederholt beifällig aufgeführt. Nach wie vor strömt das Publikum massenhaft zum „Dreimäderlhaus". Im „Ring" sah man berühmte Gäste von außerhalb: E. Walker (Brünnhilde), O. Metzger-Lattermann (Waldtraute, Norne), J. Urlus (Siegfried), M. Kraus (Wotan), E. Forchhammer (Tristan), S. Wolf-Köln (Isolde). Veranlaßt durch den überaus regen Zuspruch von nah und fern wurde in beiden Wupperstädten die Spielzeit noch bis zum 1. Juli verlängert.

H. Oehlerking.

*

Braunschweig. Der Winter des Mißvergnügens ließ hier ein reges musikalisches Leben erblühen, denn die Kohlennot verursachte keine Schwierigkeiten; Hoftheater und Konzertsäle brauchten keinen Tag zu feiern, weil die Regierung Juvenals Rat befolgend dem Volke panem et circenses bot. Der Drang nach letzteren war mindestens ebenso stark wie nach ersterem, Oper und Konzerte sahen wie überall meist ausverkaufte Häuser, nur die reisenden Virtuosen kamen seltener, weil sie — „ich sage nicht, daß dies ein Fehler sei" — infolge der Verkehrsschwierigkeiten das Ziel nicht erreichten. Der Abschied der ersten Altistin Charl. Schwennen-Linde, die Hymens Dienst dem hiesigen vorzog, brachte das Hoftheater in große Verlegenheit; 9 Bewerberinnen kamen aus allen Richtungen der Windrose, bis jetzt fand sich aber keine, die wie Siegmund Nothung aus der Esche Stamm ziehen konnte. Am meisten Aussicht hatte Marg. Bruntsch (Karlsruhe), als Ortrud und Brangäne genügte sie wohl darstellerisch, stimmlich aber durchaus nicht; der Stellungskrieg dauert also an: ein Königreich für einen Alt! Für den beliebten Heldentenor Hans Tänzler, der seine Zeit zwischen Bühne und Kaserne teilt, wurde Peter Unkel von der Berliner Hofoper, für den tüchtigen Baßbuffo Fr. Voigt Karl Waldmeyer (Mainz) verpflichtet. Elfriede Leube, die sich wie P. Lucca, M. Brandt, M. Wilt u. a. aus eigener Kraft vom Chor emporarbeitete, wird neben Gertr. Stratten als 2. Soubrette wirken. Endlich verpflichtete man Bernh. Seidmann, einen jungen Schweizer, Schüler von Fr. Hegar, V. Andreae und Grädener (Wien), als Solorepetitor und Kapellmeister. Infolge der vielen Gastspiele, Krankheiten und anderen Störungen erhielten wir nur 2 Neuheiten: „Der Musikant" von J. Bittner und „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys. Die Herren Generalmusikdirektor Karl Pohlig und Opernspielleiter Benno Noeldechen, unterstützt von den ersten Kräften, dort Alb. Nagel, Gertr. Stratten, den Herren Tänzler, Hunold und Corvinus, hier Gertr. Stratten, Else Hartmann, Gertr. Schäfer, Käte Fenner, den Herren Stieber, Galvagni, Grahl, Voigt, Hunold und Jellouschegg, erzielten laute Erfolge, die aber durch den Edelrost der Zeit sachte abnehmen. Zum diesjährigen Weihnachtsmärchen „Das Mägdlein Sonnenschein und das Männlein vom Berge" von Paul Diedecke schrieb der talentvolle Korrepetitor Rudolf Hartung die Musik die so gefiel, daß verschiedene Nummern im Liederverlag J. Bartels (hier) erschienen und viele Liebhaber fanden. Der Zudrang zu dem Märchen war stürmisch und hielt bis zuletzt an. Von den neu aufgefrischten Opern sind bemerkenswert „Figaros Hochzeit" mit Rezitativen, „Mona Lisa", Verdis „Maskenball", „Der Ring des Nibelungen"; „Der Ring des Polykrates" von E. W. Korngold, „Rahab" von Frankenstein und die seit

mehreren Jahren ruhende „Elektra“ von R. Strauß stehen noch bevor. — Von den Konzerten nehmen die der Hofkapelle die erste Stelle ein, als Neuheit bot Karl Pohlig die Bearbeitung der „Ideale“ seines Lehrers Fr. Liszt, die den gleichen Erfolg wie in der Berliner Philharmonie hatte; Hofschauspieler Kunath belebte Schillers Text, der das Verständnis des Werkes erleichtert und es dem Hörer zugänglicher macht. In den übrigen Konzerten brachte der geniale Dirigent Symphonien von Klassikern, Romantikern und modernen Meistern, als Gäste verpflichtete er Kammersänger W. Engel (Dessau), J. Pembaur (Leipzig) und die junge Geigerin Steffi Koschato (Berlin). Die Kammermusik wurde vom „Verein für Kammermusik“ (Emmi Knoche, H. Mühlfeld, H. Wicking, Th. Müller, A. Bieler) und der „Br. Trio-Vereinigung“ (Em. Kaselitz, W. Wachsmuth, W. Metzmacher) liebevoll gepflegt; letztere tat mit „Musikal. Erbauungsstunden“ alle 14 Tage, Sonntag mittag (Eintritt 50 Pf.) einen äußerst glücklichen Wurf. Der größte Saal ist stets ausverkauft, die Nachahmung in andern Städten empfehlenswert. Der Lessingbund tritt energisch und zielbewußt auch für die neueste musikalische Richtung ein, im letzten Konzert desselben spielte Bernh. Seidmann E. W. Korngolds „Märchenbilder“ und Arn. Schönberg-Busonis Klavierstück (Op. 11), Gertr. Stretten sang von ihm Lieder, deren eins als Musikbeilage der „Neuen Musik-Zeitung“ kürzlich erschien. Aus sämtlichen Bürgerschulen der Stadt wählt O. Thönike zirka 400 der besten Stimmen aus, mit denen er, verstärkt durch den Br. Lehrer-Gesangverein, eigenartige Wirkungen erzielt. Von den Vereinen erschienen nur der Bach-Verein (Musikdirektor A. Therig) und der Schonder'sche a cappella-Chor (Domkantor Fr. Wilms) auf dem Plan; von den hiesigen Künstlern traten besonders hervor: die Geschwister Koch, Alb. Nagel, Emmi Knoche, Susanne Wolters mit Ferd. Saffe, Gertr. Rosenfeld und Meta König, von den auswärtigen Fr. Kwast-Hodapp, C. Ansorge, Fr. v. Vecsey, Ilse Kellner mit W. Heukeroth, Hanni Voigt, der schwedische Geiger Bruno Esbjörn, Fischer (Sondershausen) mit A. Therig, Max Krauß (München) usw. Die Wohltätigkeitskonzerte nahmen ab, boten oft viel Gutes, für weitere Kreise aber kein Interesse. Nach Ostern setzt ein Nachspiel ein, das bis in den Mai dauert und recht lebhaft zu werden verspricht.

Ernst Stier.

*

Dessau. Auf dem Gebiete der Oper ist aus der Zeit seit dem 1. Februar nicht viel Neues, aber doch reichlich Gutes zu melden. Neu einstudiert kam Glucks „Orpheus und Eurydike“ heraus. Obgleich unter Franz Mikorey das rein Musikalische, nicht minder auch das Szenische auf der Höhe stand, so kann man sich doch der Ansicht nicht verschließen, daß das Werk der Hauptsache nach heutigen Tages nur wenig mehr als musikgeschichtl. Interesse (? D. Schr.) zu beanspruchen vermag. R. Wagners Todestag beging die Hofoper durch eine würdige Aufführung von „Tristan und Isolde“. Maria Fiedler-Ranzenberg bot zum ersten Male die Isolde, und das in gesanglicher wie darstellerischer Hinsicht in wahrhaft edel-großzügiger Art. Eine allseitig gediegene Leistung war auch das Evchen Marcella Sollfrank-Röselers, das die Künstlerin nunmehr in ihr Rollengebiet übernahm. In den meisten übrigen Opern-Vorstellungen sahen wir Gäste; mehrere kamen in der Absicht, den Beweis zu erbringen, mit Ablauf der Spielzeit abgehende Dessauer Künstler ersetzen zu können. Verpflichtet wurden Arnold Gabor, Elly Wenzel und Else Koch. In einer Waffenschmied-Aufführung betrat Käthe Hamann aus Dessau in der Partie der „Marie“ zum überhaupt ersten Male die Bretter. Stimmlich, musikalisch und auch schauspielerisch gut begabt, hatte die Schülerin Selma Nicklaß-Kempners und zuletzt Marcella Sollfrank-Röselers, beim Publikum einen vollen Erfolg zu verzeichnen. — Die letzten beiden Kammermusikabende der Herren Mikorey, Otto Fischer, Weise und Matthiae brachten in feinkünstlerischer Wiedergabe Mozarts Quartett für Flöte, Violine, Viola und Cello, Op. 285 D dur, Spohrs Sonate für Harfe und Violine (Harfe: Frau Ott-Höppner), Beethovens Klavier-Trio, Op. 11, B dur, Brahms' Klarinetten-Quintett, Op. 115 h moll und Beethovens Klavier-Trio Op. 1, Nr. 1, Es dur. Starkem Interesse begegnete ein Richard-Wagner-Abend am Klavier, den Prof. Franz Mikorey am 20. März im Verein mit Maria Fiedler-Ranzenberg (Sopran) und Werner Engel (Bariton) zum Besten der Anhaltischen Säuglingshilfe veranstaltete. Erstaunlich war es, wie Franz Mikorey den Flügel meisterte. Das war kein ausgesprochener Klaviersatz mehr, sondern ein farbenreiches, manchmal ganz täuschend nachgeahmtes Spiel der Orchesterpartitur. Nicht vergessen seien auch das Konzert, das der erblindete Flötenvirtuose Rudolf Thieß-Weimar unterstützt von Käthe Hamann (Gesang) und Edith Weiß (Deklamation) im großen Saale des Ev. Vereinshauses mit starkem Erfolg darbot, und ein Liederabend von Heta Tobias, in dem sich die junge Sängerin als gediegene Vortragskünstlerin erwies. An größeren Choraufführungen sind deren drei zu verzeichnen. Sie alle bargen künstlerisch äußerst Wertvolles. Die Singakademie (Dir. Franz Mikorey) brachte Schumanns „Paradies und Peri“ und im Verein mit dem Hoftheaterchor Bachs Matthäus-Passion heraus, und der Reformationschor (Dir. Gerhard Preitz) vermittelte Händels „Messias“ mit einem Leipziger Soloquartett. Wahrhaft ungetrübten künstlerischen Vollgenuß gewährten die letzten drei Abonnementskonzerte der Herzoglichen Hofkapelle unter der genialen Leitung Franz Mikoreys. Im V. hörten wir als Neuheit Stephan Krehls symphonisches Vorspiel zu „Hannele“ — ein musikalisch feingestaltetes Werk —, Liesel v. Schuch bewährte sich als ausgezeichnete Arien- und Liedersängerin, und den Schluß bildete Brahms' 4. Symphonie. Das VI. Konzert, die übliche Palmsonntagsaufführung, brachte uns in wundervoller Art Beethovens „Eroica“ sowie das Vorspiel und den Karfreitagszauber aus „Parsifal“, und das VII. endlich wurde zu einer weihevollen und erhebenden Trauerfeier für unseren allzufrüh dahingegangenen kunstbegeisterten Herzog Friedrich. Seinem Gedenken galt der Götterdämmerungs-Trauermarsch, Bruckners herrliches cis moll-Adagio aus der E dur-Symphonie (Nr. 7) und Beethovens c moll-Symphonie, mit deren ergreifender Wiedergabe Franz Mikorey mit der Hofkapelle eine wahrhaft künstlerische Großtat vollbrachte.

Ernst Hamann.

*

Jena. Das diesjährige von Frau Reger in Jena vom 21.—23. Juni veranstaltete Reger-Fest umfaßte ein Kammerkonzert im Reger-Haus, ein Kirchenkonzert, zwei Kammermusikaufführungen und zwei Orchesterabende mit den Berliner Philharmonikern im Volkshaus. — Es kamen zur Aufführung: an Gesangswerken eine Anzahl meist bekannter Lieder mit Orgel- und Klavierbegleitung durch Gertrud Fischer-Maretzky, fünf noch wenig gesungene Duette (Op. 14) für Sopran und Alt (Meta Zlotnicka und Fischer-Maretzky) und als Erstaufführung der „Hymnus der Liebe“ für Bariton und Orchester mit Albert Fischer; an Klavierwerken: die zarten, poesiereichen „Träume am Kamin“, Op. 142, und die Bach-Variationen durch die unermüdliche, glänzende Reger-Interpretin Frieda Kwast-Hodapp. Für den leider verhinderten Karl Straube sprang der aus dem Felde beurlaubte junge Aachener Hauptorganist Heinrich Böll ein und erspielte sich mit der Passacaglia in f moll Op. 63 und mit den Fantasien für Orgel über „Wachet auf“ und „Ein' feste Burg“ einen allgemeinen Erfolg. Die tüchtige Geigerin Erdmann-Paszthory spielte für Violine allein „Präludium und Fuge“ Op. 131 A Nr. 1, mit Georg Dohrn (Breslau) zusammen die Violinsonate in e moll Op. 122, außerdem mit Orchester die Romanze in G dur Op. 50 Nr. 1. Der als Cellist in seiner Vollendung einzig dastehende Paul Grümmer errang sich mit der Suite für Violoncell allein Op. 131 c Nr. 2 jubelnden Beifall. — Das auf reichen Wohlklang bedachte, etwas zu breiten Zeitmaßen neigende Leipziger Wollgandt-Quartett mit dem ausgezeichneten Bratscher Karl Herrmann brachte das klangschöne Streichquartett Op. 121, eines der zartesten und im Satz klarsten Werke Regers, das Streichtrio Op. 141 b, dessen 1. Satz im Vortrag plastischer hätte sein dürfen, und mit Georg Dohrn zusammen das Klavierquartett Op. 133 mit seinem wundersamen Adagio zu Gehör. Eines hätte man auch dieses Jahr wieder gewünscht: das geniale e moll-Klaviertrio Op. 102, das einem in der unübertrefflichen Gestaltung der Brüder Busch und Grümmers unvergeßlich bleibt. — Unter Fritz Busch, der mit hinreißendem Schwung und mit all seiner Verehrung und Liebe für das Werk Regers dirigierte, spielten die Berliner Philharmoniker den „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie“ Op. 108, die romantische Suite, die Mozart-Variationen, die liebliche, leider viel zu wenig aufgeführte Serenade in G dur Op. 95 mit ihrer charakteristischen Streichergruppierung und die vaterländische Ouvertüre. Den Höhepunkt der Orchesterabende bildete fraglos der gewaltige symphonische Prolog, dessen ganze Größe sich durch Buschs unvergleichliche Interpretation offenbarte — eine Meisterleistung dieser außergewöhnlichen, zu den größten Hoffnungen berechtigenden Dirigentenbegabung, durch die das Riesenwerk sich vor uns einheitlich, in einem Guß aufbaute. Unsere Bewunderung gehört hier auch dem vortrefflichen Orchester, das mit vollster Hingabe seinem Leiter folgte. — Dieses zweiten Reger-Festes großer Erfolg bedeutet einen weiteren Fortschritt auf dem Wege, Regers Kunst durch eine Ausdeutung und Ausführung, die ganz in seinem Geiste ist, immer mehr Bahn zu brechen, ihr mehr und mehr nicht nur die Ohren, sondern auch die Herzen derer, die hören wollen, zu gewinnen. Mir wollte es scheinen, als ob es unter den Tausenden, die nach Jena kamen, recht viele waren, deren begeisterter Jubel nicht nur den Ausführenden, sondern vor allem dem Msteier selbst galt.

Dr. Hugo Holle.

*

Lübeck. Die letzte Hälfte der Spielzeit des Stadttheaters vermittelte uns die Bekanntschaft mit Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ in der neuen Bearbeitung, die für den Komponisten wohl zu einer zwingenden Notwendigkeit wurde. Einer mußte vor allem unter der Verknüpfung zweier Werke leiden, Richard Strauß selbst, dem es nicht einerlei sein konnte, wenn seine dem Lustspiel Molière-Hofmannsthals angehängte Oper von einer nicht mehr frischen Zuhörerschaft in ihrer künstlerischen Bedeutung gewürdigt werden sollte. Ob diese seltsame Verquickung der Opera seria und der Opera buffa auf die Dauer auf die große Masse des Publikums die Zugkraft ausübt, die die Oper, deren Partitur in ihrer kammermusikalischen Filigranarbeit zu den wunderbarsten Schätzen gehört, dem Repertoire erhält, muß abgewartet werden. Die Lübecker Erfahrung kann kaum dafür sprechen. Vielleicht überrascht uns Richard Strauß nach einem weiteren Jahrfünft mit einer dritten Bearbeitung, die lediglich den ersten Teil des Werkes aus der Dreiheit von Handlungen herausschält. (Bei Strauß ist bekanntlich nichts unmöglich. D. Schr.) Die der Laune „des reichsten“ — und dümmsten — Mannes von Wien“ entsprossene Eigenart des Werkes würde damit gewiß vernichtet, aber vielleicht wäre der künstlerische und dauernde Gewinn damit nicht zu teuer erkauft. Die Aufführung des Werkes unter Wetzler stand auf achtbarer Höhe. Kurz vor Schluß der Spielzeit brachte die Direktion in Wilhelm Maukes „Das Hündchen der Herzogin“ noch eine Neuheit heraus, wohl mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe folgend. Denn dieses Werk ist durch die Dürftigkeit der Handlung von vornherein zum Tode verurteilt, so mancherlei Gutes auch der nicht gerade originellen, aber immerhin vornehmen Musik nachzusagen ist. Zu einem künstlerischen Ereignis gestaltete sich die Aufführung von Schillings' „Mona Lisa“. Der Komponist selbst saß am Pult, und mit ihm teilten sich Barbara Kemp und Kammersänger Henke von der Berliner Hofoper, Kammersänger Kronen von Hannovers Hofoper, Richard Schubert vom Hamburger Stadttheater und von hiesigen Kräften Frl. Imme, Frl. Bergau, Frl. Sajitz und die Herren Ludewigs, Trimborn, Salno und Schumacher in die Ehren des Abends. Im übrigen bewegte sich der Spielplan in altgewohnten Bahnen. Nur einmal wurde er in der vom Publikum mit Dankbarkeit aufgenommenen komischen Oper „Don Pasquale“ von Donizetti auf ein neues Gleis geschoben. Wir

hörten das vortreffliche Werk in der neuen Bearbeitung von Bierbaum-Kleefeld. Daß das Theater sich eines ganz ausgezeichneten Besuches erfreute, konnte gewiß nicht nur in Lübeck beobachtet werden. Gleiches durfte auch den letzten vier Symphoniekonzerten nachgesagt werden. In dem Beethoven gewidmeten Konzert bestritt Dr. Göhler das Programm mit der Achten und der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, zu denen der Solist Edwin Fischer das G dur-Konzert und die Appassionata hinzutrug. Unser Publikum hat selten gleich zwingende Eindrücke von einem hier bislang noch unbekannten Künstler davongetragen wie von diesem Schweizer Pianisten, dem an einem eigenen Klavierabend ein bis auf den letzten verfügbaren Platz besetztes Haus in der lebhaftesten Weise bezeugte, wie hoch man ihn einschätzt. Unser am Stadttheater als zweiter Kapellmeister wirkender Dr. Friedrich Reisch kam mit dem Adagio und Scherzo aus seiner noch unaufgeführten E dur-Symphonie zu Wort. Der junge Komponist, der sein Werk selbst dirigierte, steht in seiner Musik, sowohl in ihrem thematischen Aufbau als auch in der Instrumentation, auf den Schultern Anton Bruckners. Des großen Niederösterreichers weit ausgesponnene und aus dem tiefen Untergrund genialer Begabung geschöpfte Adagien sind es, die Friedrich Reisch das Vorbild für den langsamen Satz seiner Symphonie gaben. Darin beruhen auch seine Vorzüge und seine Mängel. Seine Vorzüge in dem tiefen Ernst der musikalischen Sprache und in ihrer unmittelbaren Wärme, in der Prägung der Themen mit ihrem edlen Pathos und in der satten Farbengebung, seine Mängel in der nicht immer mit zwingender Logik auftretenden Beweisführung. Mit wesentlich einfacheren Mitteln baut Reisch sein Scherzo auf, ein geistvoll hingeworfenes und originell gedachtes Naturstück voll reichen inneren Lebens. Den Namen des Komponisten sollte man sich merken. Wenn er hält, was er in seinem ersten größeren Werke verspricht, darf man viel von ihm erwarten. Als Solistin hörten wir Frau Puritz-Schumann aus Hamburg. Die Neuheit des vorletzten Konzertes war Felix Draesekes Symphonisches Vorspiel zu „Penthesilea". Die Tragik in dem Schaffen des Komponisten zeigt sich auch in diesem Werke in dem Fehlen einer starken Phantasiekraft, die der Musik blühendes Leben gibt. Hugo Wolf reizt in dem gleichen Vorwurf gewiß zu vielen Widersprüchen, aber daß in ihm der göttliche Funke glüht, empfindet man in immer neuer Weise. Den Beschluß der dieswinterlichen Symphoniekonzerte bildete ein Mozart-Abend mit der Jupiter-Symphonie und der entzückenden Haffner-Serenade, die Göhler in feinster Nachschaffung bot. Konzertmeister Jani Szanto spielte das G dur-Konzert für Violine technisch und musikalisch vollendet schön. Die fleißige Lübecker Kammermusik-Vereinigung Hofmeier, Szanto und Corbach hat sich durch die Gediegenheit ihrer Leistungen allgemach einen so großen Kreis von Freunden ihrer ernsten Kunst gesichert, daß sie das letzte Konzert sogar wiederholen mußte. Unter Hinzuziehung der Herren Gehrken und Leidner bot sie vor allem in Dvoraks D dur-Klavierquintett ganz Hervorragendes, nicht minder die Herren vom Streichquartett in Mozarts D dur-Quartett Nr. 8 und Beethovens Op. 18, Nr. 1. Neu im Kunstleben Lübecks war ein von den Herren Szanto, Gehrken, Leidner und Corbach im Theater an einem Sonntag veranstalteter Kammermusikmorgen. Man möchte den Ausbau des Gedankens für erwünscht halten, da dadurch die Möglichkeit geschaffen würde, derartige Konzerte zu volkstümlichen Preisen zu veranstalten. — Größer denn sonst war die Reihe der Solisten, die Lübeck aufsuchten. Besonders herzlicher Aufnahme erfreuten sich Prof. Havemann, dessen Wirken als Konzertmeister hier unvergessen geblieben ist, Konrad Ansorge, der Sonaten von Beethoven, Brahms und Schubert spielte, unser Landsmann, der Tenorist Paul Tödten, von dem wir Schuberts Müllerlieder hörten, und Margarethe Schmutzler und Fritz Eggert, die besonders mit Liedern und Duetten von Georg Göhler reichen Erfolg hatten. Eine talentvolle junge Pianistin lernte man in Frl. Margarethe Pollert, einer Schülerin von Hans Herrmann, kennen, tüchtige Geigerinnen in den Geschwistern Reémy, die namentlich in Bachs Triosonate und Mozarts Konzertante für zwei Violinen feine und gediegene Kunst boten. Zu den interessantesten Konzerten gehörte der von Hermann Hans Wetzler veranstaltete Kompositionsabend, an dem unter Mitwirkung des Hamburger Heldentenors Richard Schubert und von Frl. Bergau, Frl. Sajitz und Herrn Mossi von der Lübecker Oper ausschließlich Lieder aus der Feder des Schöpfers der reizvollen Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt" zu Gehör gebracht wurden. Als originellen Kopf und schöpferisch fein begabten Musiker lernte man Wetzler auch in seinen Liedern schätzen. Derartige Konzerte sind dann nicht ohne Gefahr, wenn in ihnen ein Komponist zu Wort kommt, dessen Ausdrucksvermögen nicht stark genug ist, um weite Gebiete der Gefühlswelt zu umspannen. Vor ihr blieb die Proteusnatur Wetzlers bewahrt, nicht nur, weil er das Ernste und das Heitere mit gleich sicherem Griff packt, sondern auch, weil er dem ästhetischen Gefühlsverständnis das nahezubringen weiß, was in fast jeder Dichtung zwischen den Zeilen zu lesen ist. Dazu tritt seine feine Kunst der Farbengebung in der Begleitung, die für jedes Lied ein auch äußerlich prachtvolles Gewand schafft, das schillerndste in seinem Op. 1 „Die Königin der Elfen". In ihm kann man den älteren Hermann Hans Wetzler, der die Singstimme fast nur deklamatorisch behandelte und allen seelischen Ausdruck nur in die Begleitung legt, am schärfsten erkennen. In den Liedern aus der jüngeren und jüngsten Zeit verläßt der Komponist mehr und mehr den Deklamationsstil und legt den Schwerpunkt auf die Melodie, und mit besonderem Glück. Der Erfolg des Abends war groß und trug dem Komponisten reiche und verdiente Ehren eines übervollen Hauses ein. Schließlich darf hier noch eine Reihe von Konzerten erwähnt werden, die auf Veranlassung des Ausschusses für Kriegshilfe für unsere besonders in der Munitionsindustrie tätige Arbeiterschaft veranstaltet wurde. Roland und Frieda Stell, Elisabeth Imme, die Lübecker Kammermusikvereinigung und die hier noch unbekannte ausgezeichnete Geigerin Charlotte Rosen waren solistisch an diesen Konzerten beteiligt.

F. Hennings.

Nordhausen a. H. Seit der Berufung des neuen städtischen Kapellmeisters Hans Maier ist ein frischer Zug in unser Musikleben gekommen. Zwar sind auch hier die Schwierigkeiten der Kriegszeit doppelt merkbar, besonders da die maßgebenden Stellen sichtlich mehr Interesse für das neuerbaute Theater als für das Orchester zeigten, aber trotzdem gelang es, vier große Konzerte und zwei Kammermusikabende mit guten Solisten zu bieten. In den Orchesterkonzerten kamen Händel (Conc. grosso Nr. 10), Gluck (Ballettsuite von Mottl), Haydn (12. Symphonie), Mozart (Jup.-Symphonie; Serenade Nr. 6 für 2 Streichorchester), Beethoven (Coriolan-Ouvertüre), Schubert (Symphonie Nr. 5), Schumann (Manfred-Ouvertüre) in meist vorzüglicher Ausführung zu Worte. Unter den Solisten bewährte Joseph Lhevinne mit Beethovens 1. Klavierkonzert (Op. 15) eine gediegene Kunst. Für die mit dem Zug steckengebliebene Geigerin Alice Bardos (Budapest) sprang Ferdinand Plümer (Sondershausen) mit Hegars Violinkonzert ein. Von den Sängerinnen erwies sich Elisabeth Matthei (Berlin) als noch nicht ganz ausgeglichen, während Paula Weber vom Deutschen Opernhause in Charlottenburg auch auf dem Konzertpodium ehrenvoll bestand. Von den beiden Kammermusikabenden war der erste nordischen Meistern gewidmet. Emmy Maier-Graue (Klavier) und Hans Maier (Violine) brachten Sonaten von Grieg und Sjögren, sowie eine Romanze von Sinding zum Vortrag; den vokalen Teil bestritt die treffliche heimische Sopranistin Elisabeth Reichel mit Liedern von Grieg, Sibelius, Sinding und Wicklund. Der Abend brachte den Ausübenden einen vollen Erfolg, der auch der zweiten Kammermusik, einem Brahms-Abend, treu blieb. Da stand im Mittelpunkte das Quartett Op. 25, als Solist wirkte Prof. Alb. Fischer (Sondershausen) mit, er wußte besonders mit den Magelone-Romanzen zu fesseln. Durch diese reichen Gaben des Orchesters wird naturgemäß der Konzertverein, der früher das Feld beherrschte, in den Hintergrund gedrängt. Da unbegreiflicherweise das Natürliche und Wünschenswerte, ein Zusammenwirken beider Institute, aus mir unbekannten Gründen gescheitert ist, sieht sich der Konzertverein darauf beschränkt, Solistenabende zu veranstalten, worunter mindestens eine „Sensation" sein muß, ohne das tut man's hier nicht, und Geld dazu ist ja da. Diesmal war die Sensation gleich an den Anfang gerückt: Es erschien Richard Strauß, aber nicht etwa als Orchesterdirigent, was das Gegebene gewesen wäre, sondern er begleitete Bronsgeest, der einige Gruppen Straußscher Lieder sang. Alles war begeistert — aber vielen wäre eine andere Aufmachung lieber gewesen. Sehr vielversprechend war dagegen das Auftreten der Geschwister Victor mit Vorträgen auf 2 Klavieren, darunter Regers gewaltige Passacaglia und Fuge Op. 96, die tiefen Eindruck hinterließ. Das Wille-Quartett (Dresden) erfreute uns mit Schumann (Op. 41 Nr. 1), Beethoven (Op. 18 Nr. 2) und Schubert (op. posth.: Der Tod und das Mädchen). Zuletzt sang Birgitt Engell (Berlin), konnte jedoch nicht immer die Bühnensängerin vergessen machen. — Mit der geistlichen Musik war es gegen frühere Jahre etwas schwach bestellt. Der Frühsche Gesangverein, der sonst regelmäßig mindestens zwei Oratorien aufführte, begnügte sich mit kleineren Chorwerken, die aber auch nicht alle in der früher gewohnten Vollendung herauskamen. Sein letztes Konzert, das Pergoleses Stabat mater und zwei Bach-Kantaten brachte, in denen die Solisten (Ilse Helling-Rosenthal, Leipzig, Anna Hardt, Hamburg, Alb. Fischer, Sondershausen) überwogen, verließ man nur mit sehr geteilten Empfindungen. Auch die Darbietungen des tüchtigen Organisten der Petrikirche Sbach waren diesmal seltener als früher, vor allem hörten die wöchentlichen „Feierstunden", die sich im vorigen Jahre regen Zuspruchs zu erfreuen hatten, sehr bald auf. Doch gab's auch auf diesem Gebiete eine Sensation: Lula Mysz-Gmeiner, Prof. Waldemar Meyer und Erna Lewin-Träger vereinten sich zu einem Kirchenkonzert, in dem sich die junge Organistin neben den beiden Berühmtheiten gut zu behaupten wußte. Wer es dagegen unternimmt, ohne mit einem berühmten Namen oder sonstiger Protektion versehen zu sein, hier ein Konzert zu geben, der fällt rein. Das mußte die tüchtige Berliner Konzertsängerin Elfriede Lindner an sich erfahren, das erlebten auch die Herren Natterer, Lippisch, Bochröder und Patzak von der Koburger Hofkapelle, die Beethovens Streichquartette Op. 18 Nr. 6 und Op. 59 Nr. 1 nahezu restlos vollendet zur Wiedergabe brachten, sie konzertierten vor schwach besetztem Saale. Dagegen hatte Hermann Gura ein volles Haus. Zeigt seine Stimme auch bereits Spuren des Verfalls, so fesselt doch immer noch seine bedeutende, großzügige Gestaltungskraft, die sich in den Löwe-Balladen besonders entfalten konnte. — Im Stadttheater herrschte neben dem Schauspiel die Operette; vier solcher Machwerke, darunter natürlich das Dreimäderlhaus, bestritten über ein Viertel sämtlicher Vorstellungen — Zeichen der Zeit! H. R.

*

Stettin. Auch die zweite Hälfte der Wintersaison hat im Stettiner Musikleben recht viel Bemerkenswertes gezeitigt. Ausgezeichnetes boten die Chorkonzerte des Musikvereins (Schöpfung und Matthäus-Passion), die unter Wiemanns Leitung hervorragende klangliche, rhythmische und dynamische Disziplinierung aufweisen konnten. Als stilvoll empfindende Solisten machten sich besonders verdient: K. Hörder, L. Runge, Th. Simons, D. Walde, M. Stapelfeld, J. Mergelkamp und P. Schönfeld. In dem III. Symphoniekonzert erlebten G. Schumanns Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach für großes Orchester ihre Erstaufführung. Dieses in den mannigfaltigsten, reizvollen Klangfarben schillernde Werk wirkt nicht nur auf das Publikum, es gibt auch dem Musiker von Fach zu hören und zu denken. Einzig schön spielte G. Schumann Mozarts Klavierkonzert in Es dur. Als Dirigent von ganz außergewöhnlicher Qualität erwies sich wieder P. Scheinpflug, der Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven mit dem Blüthner-Orchester vorführte. — Die Richard-Wagner-Gedächtnisstiftung erzielte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in drei Konzerten unter Nikisch, Strauß und Wein-

gartner einen außerordentlich großen Erfolg. Diese drei Heroen des Taktstockes erwiesen sich als eminente künstlerische Deuter klassischer, romantischer und moderner Musik. Ein Arnold-Mendelssohn-Abend — mit dem sympathischen Künstler am Flügel — Paula Werner-Jensen (Gesang) und Hofkonzertmeister Adolf Schiering (Violine) war die weitere erfolgreiche Veranstaltung der Wagner-Vereinigung. — Auch auf dem Felde der Kammermusik kam neben unseren Klassikern das Neue zu seinem Recht. Als ein vornehm empfundenes, kühn aufgebautes Werk erwies sich Rob. Wiemanns Klavierquartett Op. 47 (Uraufführung). Die fein abgetönte Wiedergabe von Schuberts Forellen-Quintett durch das Wiemann-Quartett zeigte klangschönes und lebendiges Musizieren, ebenso die Wiedergabe der Sonate Op. 13 von Grieg durch den hiesigen Konzertmeister am Stadttheater, Rohlfs-Zoll, und Wiemann. Wertvolle solistische Gaben durch Marie Mora v. Götz und Ilona Durigo erhöhten das Interesse dieser Abende. — Ueber den Abend des Fiedemann-Quartetts ist ebenfalls nur das Beste zu berichten. Der Zusammenklang dieser vier Instrumente hat etwas Zauberhaftes. Durch edlen, gesunden, männlichen Ton, warmen und reifen Vortrag zeichneten sich die Trioabende der Herren Professor Dr. Gg. Schumann, W. Heß und H. Dechert sowie der Kammermusikabend unseres einheimischen Geigers A. Lieffering, der im Verein mit C. van Boos und G. Zeelander (Berlin) besonders Tschaikowskys Trio a moll Op. 50 glänzend spielte, aus. — Künstlerisch Wertvolles vermittelten uns auch die Konzerte des hiesigen Brüdervereins. Sehr gut führte sich die Trio-Vereinigung: Ella Jonas-Stockhausen, Edith v. Voigtländer und Lotte Hegyesi ein. Einen starken Erfolg hatte in diesen Konzerten E. van Endert mit ihrem für alle Schattierungen des Ausdrucks empfänglichen Organ. Der silbertönige Gesang von Kl. Dux ist das Prinzip des reinen Wohllauts, während bei L. Mysz-Gmeiner trotz Niedergangs der Stimme das große Können imponiert. Kammersänger Fr. Steiner entzückte wieder seine Zuhörer durch seine fabelhafte Stimmtechnik und Wortbehandlung. — Von den zahlreichen übrigen Konzerten, die von auswärtigen Künstlern bestritten wurden, erwähne ich noch die ständig auftauchenden Namen von J. Culp, W. Burmester, Br. Hubermann, Fr. v. Vecsey, Fr. Kwast-Hodapp und E. Fischer. Sehr vorteilhaft führte sich auch die jugendliche Geigerin Steffi Koschate mit der selten gehörten Sonate von C. Franck Nr. 2 A dur, Kammersänger A. Löltgen und Frau mit einem Hugo-Wolf-Abend und eine weitere große Anzahl beachtenswerter junger Künstler und Künstlerinnen ein.

J. Zarest.

*

Würzburg. Auch in der zweiten Hälfte der laufenden Spielzeit nahm das Kgl. Konservatorium der Musik hervorragend Anteil an der öffentlichen Kunstbetätigung. Wir hörten unter der Leitung Meyerolbersleben Händels Saul, der besonders in den klangvollen Chören Eindruck machte. Das III. Jahreskonzert bescherte uns ein neues Tonwerk von Meyerolbersleben, Pastorale und Scherzo für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Es ist reizvoll in der Erfindung und polyphonen Ausgestaltung, klar in der Form, farbenschön im Klangbilde und erfuhr durch Lehrkräfte der Anstalt eine vorbildliche Wiedergabe. Eine weitere Neuheit von Meyerolbersleben, ein Konzert für Viola mit Orchester hob Artur Schreiber als glänzender Solist aus der Taufe. Seines herrlichen Violaspiels erfreute man sich noch bei Brahmsschen Liedern (Alt: Tilly Erlenmeyer, Berlin: Klavier: Karl Wyrott). Die Ecknummern dieses IV. Konzertabends waren Beethovens „Achte" und Svendsens Norwegischer Künstler-Karneval. In drei Kammermusik-Abenden unter Mitwirkung der Mitglieder des früheren Würzburger Streichquartetts K. Wyrott, A. Schreiber, E. Cahnbley lernten wir drei namhafte Geiger kennen: Geza v. Kresz, Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters in Berlin, Fr. Schörg aus München, H. Kötscher, Konzertmeister der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel, von denen Schörg in erster Linie den Eindruck hinterlassen haben dürfte, die geeignete Persönlichkeit für die nunmehr 2½ Jahre unbesetzte Stelle eines ersten Lehrers für das Violinspiel am Würzburger Konservatorium zu sein. Es steht zu erwarten, daß ein zweiter gleich wichtiger Posten, der des ersten Lehrers für das Klavierspiel, nach bald vierjähriger Verwaisung endlich auch seine Besetzung finde, um so mehr, als es sich um ein staatliches Kunstinstitut handelt. In zielbewußtem Streben greift der Verein für Volkskonzerte ins hiesige Musikleben ein. Er vermittelte uns die Bekanntschaft mit der bedeutendsten Sängerin der diesjährigen Konzertzeit, mit Ilona Durigo. Sehr ansprechend waren Lieder von Karl Schadewitz (Würzburg) aus dem Brennenden Kalender von Max Dauthendey, die der Baritonist Karl Rehfuß, Frankfurt a. M., zum Vortrag brachte. Versteht der Verein sich des Eindringens dilettantischer Elemente zu wehren und gelingt es ihm, Symphoniekonzerte zu veranstalten und so einen empfindlichen Mangel in der musikalischen Kultur Würzburgs zu beheben, so wird er führende Stellung behaupten. Aus den übrigen Konzertveranstaltungen nenne ich (Raummangel zwingt zur Kürze) P. Grümmer (Cello), Else Hildebrand (Gesang), H. Gura (Loewe-Balladen), Kammersänger Otfr. Hagen (Liederabend), Herma Studeny (Violine). Eigens anführen möchte ich die durch Gusti Kirchdorffer ins Leben gerufenen Jugend-Konzerte, einesteils, weil sie Nachahmung verdienen, anderenteils weil das III. Konzert — das ich besuchte — ausschließlich Kompositionen von Hans Schindler, Lehrer am hiesigen Konservatorium, brachte, die eine wertvolle und damit beachtenswerte Bereicherung des musikalischen Lehrstoffes bilden. Die einführenden Worte sprach Lotte Kliebert in ebenso sachkundiger wie allgemeinverständlicher Weise. Hier wird ein guter Boden gelegt für die musikalische Kunst. — Ein Rückblick in die Theaterspielzeit (im Sommer finden nur Operette und Schauspiel Pflege) ergibt, daß Direktor Stuhlfeld der Oper besondere Aufmerksamkeit angedeihen läßt. Die Spielleitung lag meist in seiner Hand; in der musikalischen Führung bewährten sich Dr. Erich Falkmann und Dr. v. Alpenburg. Wir hörten Tristan und Isolde, erfreuten uns einer geschlossenen Ring-Aufführung, fünfmal wurden die Meistersinger gespielt. Die Pflege Mozarts ließ sich Stuhlfeld auch in diesem Jahre angelegen sein; neben der Entführung aus dem Serail wurde Così fan tutte gegeben. Eine vortreffliche Aufführung erfuhren d'Alberts „Die toten Augen", mit Irene Frauberger, einer gesanglich und schauspielerisch hervorragenden Myrthocle. Als Neuheit gab's Bittners „Das höllisch Gold". Im übrigen erneuerten wir die Bekanntschaft mit Carmen, Mignon, dem Evangelimann u. a. Gäste waren H. und K. Knote (München), Lattermann und Metzger-Lattermann (Hamburg, J. Brun, Landauer, Langefeld (Nürnberg), Müller-Reichel, Harry de Garmo (Wiesbaden), Jos. Degler (Bremen), J. Kromer, Max Felmy (Mannheim), Otfried Hagen (G. f. d. S.). Heinrich Lohalm, unser naturfrischer stimmbegabter Tenorbuffo, scheidet nach erfolgreicher vierjähriger Tätigkeit an unserer Bühne aus dem Würzburger Theaterverband aus; er kommt nach Düsseldorf. Eine gründliche Abfuhr ließen Zuhörerschaft und Presse dem Machwerk Zigeuner von F. Bonn und V. Holländer, mit der Musik von F. Liszt (wie der Theaterzettel besagte) zuteil werden; eine bereits angesetzte Wiederholung hat nicht stattgefunden.

Georg Thurn.

*

Amsterdam. Gustav Mahler stand auch im letzten Winter wieder im Brennpunkt der Konzerte des Concertgebouw. Die Saison wurde gar mit einem regelrechten Mahler-Zyklus beschlossen, der uns die zweite, vierte, achte und neunte Symphonie des Meisters brachte. Die nachgelassene „Neunte" war die einzige bislang hier noch unbekannte Symphonie Mahlers. Die wenigen Aufführungen, die sie im ganzen erlebt hat, scheinen ihr nicht viel Freunde errungen zu haben und man erinnert sich mancher abfälliger Kritik — um so mehr muß nachdrücklich festgestellt werden, daß die neunte Symphonie hier, wo man mit Mahlers Tonsprache vertraut ist, einen starken Erfolg hatte. Ueber das Werk und die vorliegende, offenbar von fremder Hand bearbeitete, nicht spielreife Partiturausgabe (Univ.-Ed. Nr. 3395) wäre viel zu sagen, es genüge im Rahmen dieses kurzen Berichtes die Feststellung, daß der erste Teil, eine gewaltige Symphonie für sich, zum Ergreifendsten gehört, was Mahler geschrieben. Die Gegenüberstellung der zweiten und achten Symphonie war interessant und lehrreich, da man in der Behandlung desselben ethischen und musikalischen Problems eine prachtvolle Entwicklung von genialem Streben zu höchster künstlerischer Reife konstatieren kann. Dazwischen steht dann die heiter-himmlische vierte Symphonie. Alle Werke wurden in denkbar größter Vollendung geboten, und die gewaltigen Ovationen, die Willem Mengelberg nach der achten Symphonie gebracht wurden, waren ein äußeres Zeichen des Dankes und der Verehrung für sein unvergleichliches Wirken im Geiste und im Dienste des großen Symphonikers. — Es ist interessant, wie die Mahler-Pflege hier schon auf die junge Komponistengeneration Einfluß ausübt. Wir wurden in dieser Saison mit einer großen Anzahl neuer holländischer Werke bekannt gemacht, und unter diesen verdient eine Symphonie des jugendlichen Willem Pijper (Utrecht) hervorgehoben zu werden. Sie ist technisch ganz auffällig reif, in vieler Hinsicht an Mahlers „Lied von der Erde" anlehnend, aber weit mehr ausschließlich Natur- und Stimmungsmusik und insofern auch dem französischen Impressionismus verwandt. Selbst Meister Johan Wagenaar hat sich in seiner neuen Sinfonietta von Mahler beeinflussen lassen, allerdings nicht ganz zugunsten des persönlichen Charakters seiner Musik. Einen solchen offenbart um so stärker die neue siebente Symphonie von Cornelis Dopper, die wieder sehr viel persönliche, in holländischer Volksart wurzelnde Eigenschaften aufweist und darum gerühmt zu werden verdient. Ein derb-humorvolles Scherzo (Burleske-Bauernhochzeit) und ein im impressionistischen Stil gehaltener farbenreicher langsamer Satz sind Meisterstücke in ihrer Art. Noch wäre Alphons Diepenbrocks eigenartige Musik zu Aristophanes „Die Vögel" zu erwähnen und damit die wichtigsten neuen Erscheinungen holländischer Kompositionen kurz umschrieben. — Von zeitgenössischen deutschen Komponisten begrüßte man am Dirigentenpult: Richard Strauß und Waldemar v. Baußnern, dessen Werken ein ganzer Abend gewidmet war. Am stärksten vermochte v. Baußnerns vierte Symphonie zu interessieren, die eine durchaus persönliche Note hat und in Deutschland leider viel zu wenig beachtet ist. Strauß dirigierte außer seiner Alpensymphonie und dem Don Juan noch Mozarts Jupitersymphonie. Mengelberg gestaltete wieder mit unvergleichlicher Plastik und hinreißendem Schwung das ihm gewidmete „Heldenleben", sowie „Till Eulenspiegel" und Salomes Tanz aus „Salome". Von Reger gab's zwei sehr fein abgetönte und klar disponierte Aufführungen der Mozart-Variationen und außerdem die Ballettsuite. Ein Konzert war dem Andenken Claude Debussys gewidmet, von dessen Werken die Suite „Iberia", zwei „Nocturnes" und das geniale Stimmungsbild „Prélude à l'aprèsmidi d'un faune" eine geradezu ideale Wiedergabe erfuhren, außerdem lernte man als Novität die Ballettmusik „Jeux" kennen, deren rein musikalische Qualitäten eine Uebernahme in den Konzertsaal nicht rechtfertigen. — Uebrigens kamen natürlich auch die Werke der Klassiker und Romantiker in zahlreichen Aufführungen zu vollem Recht. — Als Gastdirigent hinterließ der jugendliche Hans Knappertsbusch aus Elberfeld, jetzt Kapellmeister der Leipziger Oper, einen sehr guten Eindruck, vor allem mit Parzivalfragmenten. Außerdem suchte er für Zöllners dritte Symphonie „Im Hochgebirge" Freunde zu werben. Von Pianisten, die in der zweiten Saisonhälfte im Concertgebouw auftraten, sind zu nennen: Eugen d'Albert, Edwin Fischer, Leonid Kreutzer, Elly Ney, Wanda Landowska, von Geigern: Adolf Busch und Karl Flesch. Von Sängerinnen seien hervorgehoben: Gertrude Förstel, Julia Culp und Ilona Durigo. — Die „**Maatschappij tot bevordering der Toonkunst**" brachte unter Leitung Willem Mengelbergs außer Mahlers zweiter Symphonie Meisteraufführungen von Verdis Requiem und der alljährlich wiederkehrenden Matthäuspassion, bei der man diesmal den großen Messchaert schmerzlich vermißte.

Dr. C. R. M.

Kunst und Künstler

— Prof. Karl Zuschneid, seit 11 Jahren Direktor der Mannheimer städtischen Hochschule für Musik, in weiten Kreisen als Komponist, Musikschriftsteller und Musikpädagoge bekannt, tritt, wie schon gemeldet, mit Ende des laufenden Schuljahres von der Leitung genannter Anstalt zurück. Willy Rehberg und Max Welker werden seine Nachfolger sein. Karl Zuschneid blickt auf eine sehr erfolgreiche Tätigkeit zurück. Seine Schule zählt zurzeit weit über 1200 Schüler und das von ihm daran angegliederte Seminar zur Ausbildung tüchtiger Musiklehrerinnen hatte die besten Erfolge aufzuweisen. Seine Klavierschule hat die größte Verbreitung gefunden, seine Abhandlungen über musikalische und musikpädagogische Fragen werden in Fachkreisen allgemein geschätzt. Die vorzüglich geleitete und rasch emporgekommene Anstalt verliert in ihrem Direktor einen erprobten und gewissenhaften Organisator, dazu einen vortrefflichen Lehrer. Das idyllisch gelegene Städtchen Bensheim an der Bergstraße (Hessen) wird von nun an die Heimat Zuschneids sein. Dort will er in stiller Arbeit, so wie sie ihm zusagt, seine wohlverdienten Ruhetage genießen.

— Bernhard Porst, der zweite Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters, ist nach 35jähriger verdienstvoller Tätigkeit in den Ruhestand getreten. Sein Nachfolger ist Hans Knappertsbusch.

— Kgl. Hofopernsänger Emil Stammer in Berlin beging am 15. Juni seinen 60. Geburtstag. 1858 als Sohn eines Kaufmanns zu Potsdam geboren, war er erst zehn Jahre als Schauspieler tätig, ehe er sich entschloß, zur Oper überzugehen. Diesen Uebergang bewerkstelligte er in Königsberg, wo er bis 1890 Baßpartien sang. Von dieser Zeit ab gehörte er dem Verbande der Berliner Hofbühne an, wo er u. a. den „Wotan", „Hagen", „Landgraf", „Sarastro", „Falstaff" sang. 1891 sang er bei einer Mustervorstellung des „Fidelio" den Rocco in Meiningen, 1894 beteiligte er sich am Mecklenburgischen Musikfeste. —t.

— Am 23. Juni vollendet Hofmusikalienhändler Karl Heckel in seiner Vaterstadt Mannheim sein 60. Lebensjahr. Der 1858 als Sohn von Emil Heckel, dem bekannten Freunde Richard Wagners, dem Mitbegründer und Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele in Bayreuth, Geborene besuchte das Realgymnasium in Mannheim und trat 1855 als Teilhaber in die Hofmusikalienhandlung von K. Ferd. Heckel ein. Heckel war nebenbei auch literarisch tätig; Vorträge führten ihn wiederholt nach Wien, München, Leipzig und anderen großen Städten. U. a. gab er die Briefe Richard Wagners an seinen Vater heraus. —t.

— Karl Eitz, der Erfinder des „Harmoniums in natürlich reiner Stimmung" mit 104 Tönen in der Oktave und des „Tonwortes", das in Süddeutschland zugunsten einer gründlichen Schulgesangsreform die erfreulichsten Fortschritte macht, feierte am 25. Juni seinen 70. Geburtstag. Er erhielt den Titel „Professor", einen jährlichen Ehrensold, eine namhafte Summe zur Neuherausgabe seiner Werke, die Verfügung über eine neugegründete Karl-Eitz-Stiftung, und die schönste Promenade der Stadt Eisleben wurde Karl-Eitz-Weg getauft.

— Prof. Biehle (Bautzen) wurde an der Technischen Hochschule zu Berlin die neugegründete Dozentur für Kirchenbau, Raumakustik, Orgelbau und Glockenwesen übertragen.

— Heinrich Platzbecker, der bekannte Dresdener Komponist und Musikschriftsteller und langjährige Mitarbeiter der „N. M.-Ztg.", erhielt vom König von Sachsen zu dessen Geburtstag den Titel Professor der Musik.

— Valeska Nigrini (Leipzig) hat sich nach sechsjähriger Tätigkeit unter herzlichen Ehrungen verabschiedet, um einem Ruf an die Hamburger Oper zu folgen.

— Karl Hasse (im Felde) hat einen Kriegsmännerchor der A.A.C. gegründet und ist dabei, auch ein Symphonieorchester ins Leben zu rufen.

— Friedr. Hegar hat ein dreisätziges Konzert (in c moll) für Violoncello beendet, das durch seinen Sohn, den Münchener Professor Joh. Hegar, in Zürich zur ersten Wiedergabe kommen wird.

— Alfred Bortz (Berlin) schreibt eine Pantomime „Don Quichote von la Mancha" auf eine textliche Grundlage von G. A. Henckels.

— Das Verdienstkreuz für Kriegshilfe wurde dem Hoforganisten Prof. Becker in Potsdam verliehen.

— Ant. Kohmann (Frankfurt) brachte mit der äußerst begabten Pianistin Gertrud Trenktrog (Flensburg) in Eisleben 5 Gesänge von Herm. Stephani, zum Teil in Uraufführung, zu starker Wirkung.

— Von Will. Kes ist ein in Holland bereits erfolgreich aufgeführtes Chorwerk nach Schillers Taucher im Verlage von Tischer & Jagenberg, Köln, erschienen.

— In den Abonnementskonzerten der Kgl. Kapelle in Kassel kommen unter Leitung von Hofkapellmeister Robert Laugs in der kommenden Saison folgende Novitäten und seltener gehörte Werke zur Aufführung: Symphonie von Richard Wetz, Orientalische Skizzen von Mraczek (Uraufführung), Hanne Nüte von Hugo Kaun, Scherzo capriccioso von Dvorak, Feuerwerk von Strawinski, Heitere Serenade von Haas, Variationen und Fuge von Szell, V. Symphonie von Bruckner, 6. Symphonie von Glazounow, Lieder eines fahrenden Gesellen von Mahler.

— Die Generaldirektion der Dresdener Hoftheater teilt zu der Generalmusikdirektorfrage mit, daß während des Krieges eine Aenderung des jetzigen Zustandes nicht geplant sei.

— Die Wiener Philharmoniker haben mit ihren Konzerten in Berlin stürmischen Beifall gefunden. Weingartner leitete.

— Der Erzbischof von München hat öffentlich gegen die Aufführung von Karl Schönherrs „Weibsteufel" das Wort genommen und zwar kein Verbot des Stückes erzielt, aber doch erreicht, daß es von der Spielleitung zurückgezogen wurde. Als Privatmann konnte der Erzbischof seine Meinung ohne Frage kundtun. Ob die Kanzel aber der rechte Ort war, erscheint sehr zweifelhaft. Wäre das Stück ein „unsittliches", so ließe sich die Stellungnahme des stets als tolerant gerühmten Priesters begreifen, wenn auch die Aufsicht über die öffentliche Sittlichkeit im allgemeinen doch Sache des Staates ist. Schönherr selbst hat übrigens dem Erzbischof in einer im N. W. J. mitgeteilten Unterredung mit einem Journalisten geantwortet und dabei die Bemerkung gemacht, er habe noch nie gehört, daß von der Kanzel herab ein Wort gegen die Unsittlichkeit der modernen Operette gesprochen worden sei. — Hoffentlich geschieht das auch nicht, es würde sonst wieder allerlei unliebsame Zusammenstöße geben. Sonderbar aber ist es in der Tat, was Schönherr da betont hat: befürchtet der Erzbischof durch ein ernstes, zum Nachdenken anregendes Kunstwerk, das ebensowenig unsittlich ist wie z. B. Wedekinds „Frühlings Erwachen", eine öffentliche Gefährdung, und glaubt er diese etwa bei einer bloß zeittötenden Unterhaltung durch eine schlüpfrige Operette in geringerem Maße vorhanden? Das wäre eine sonderbare Psychologie. W. N.

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hielt in Berlin seine ordentliche Hauptversammlung ab. Aus dem Jahresbericht ist besonders hervorzuheben, daß der Verband eine eigene, auf gemeinnütziger Grundlage aufgebaute Konzertagentur eröffnen wird, womit einer der Hauptzwecke des Verbandes verwirklicht werden soll. Eine höchst begrüßenswerte Maßnahme, die hoffentlich zum guten Abschluß gedeihen wird. Das üble Agentenwesen, einer der schlimmsten Krebsschäden in unserem Kunstleben, regt sich in letzter Zeit wieder gewaltig und weiß aus der Not der Zeit so gut wie nur irgend ein Schieber oder Heereslieferant für sich die Tugend des skrupellosen Geldverdienens zu machen. Schließen sich alle konzertierenden Künstler dem Verbande an, was sie tun werden, wenn sie Charakter besitzen, so kann das Uebel an der Wurzel gepackt und beseitigt werden. Bleibt dann „nur" noch der Theateragent zu beseitigen, der aus den Gagen der Bühnenkünstler ungeheure Vermögen erwirbt. Zu der Ausschaltung dieses Schmarotzers in unserem Kunstleben wird es freilich vorderhand noch nicht kommen. Den Weg dazu müßten der Deutsche Bühnenverein, die Direktorenverbände u. a. m. anbahnen. W. N.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Badenweiler ist der Musikschriftsteller Wolfgang Thomas-San Galli, Verfasser einer Brahms- und Beethoven-Biographie sowie einer Anzahl kleinerer Schriften über Musik, im Alter von 44 Jahren gestorben.

— Am 2. Mai starb in Pforzheim der 1869 in Dresden geborene Komponist und Theoretiker Ernst Göthel, dessen Marsch-Kanon unsere Zeitung veröffentlicht hat.

— Der angesehene finnische Komponist und Leiter des Orchesters der Musikfreunde in Wiborg, Toivo Kuula, ist einer Kriegsverwundung erlegen. Er wurde am 7. Juli 1883 zu Wasa geboren, studierte in Helsingfors und bei E. Bossi, H. Sitt und M. Labey (Paris) und ließ sich 1910 als Dirigent in Uleåborg nieder. Von Kuula besitzen wir Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder- und Orchesterkompositionen.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Frankfurter Oper wird in der Spielzeit 1918/19 F. Schrekers Oper Der Schatzgräber zur Uraufführung und Busonis Opern Turandot und Arlecchino zur ersten Aufführung in Deutschland bringen.

— In Wiesbaden kam eine Symphonie in fis moll von C. Czarniawski zur Uraufführung.

— Das Melodram Sulamith von H. Hermanns-Hamburg (Dichtung von Pr. Schönaich-Carolath) hat, durch Julie Serda gesprochen, in Hamburg starken Eindruck erzielt.

— Im Verein Leipziger Musiklehrerinnen gelangten Walter Niemanns „Silhouetten" Op. 47 (Annemarie Janke) und Melodram „Im Wetter" (Fahrs) Op. 27 (Marta Arens) mit freundlichstem Erfolge zur Erstaufführung.

— In Zürich kam eine Duosonate in D für Klavier und Violoncello von P. Faßbänder durch diesen und seinen Sohn Ludwig zur ersten Wiedergabe.

Vermischte Nachrichten

— An das Preußische Abgeordnetenhaus ist vor kurzem eine Petition gelangt, in der gebeten wurde, eine vom Petenten geschaffene Nationalhymne an die Stelle von „Heil dir im Siegerkranz" treten zu lassen. Schnurrige Sache das! Nachdem alle Versuche, diese freilich nichts denn

weniger einwandfreie Hymne durch eine neue zu ersetzen, fehlgeschlagen sind, sollten die Komponisten ihrem Ehrgeize nun endlich ein Ziel setzen und sich wichtigeren Dingen zuwenden. Weder wird behördliche Verordnung noch vaterländische Gesinnung allein eine Weise schaffen, die Allgemeingut, Volkslied zu werden vermag. Mag die jetzt geltende Hymne immerhin englischen Ursprungs sein: sie ist so fest im deutschen Bewußtsein verankert, besitzt einen so starken gefühlsmäßigen Erinnerungswert, daß sie auszuschalten wohl eine Unmöglichkeit sein dürfte.

— Tonkünstlerverein zu Dresden. Der Jahresbericht gedachte der verstorbenen Ehrenmitglieder Prof. Seifhardt, der 20 Jahre dem Vorstand angehörte, Prof. Lauterbach, der 54 Jahre Ehrenmitglied war und Otto Graf Vitzthum von Eckstädt, der 60 Jahre dem Verein als ein begeisterter Förderer angehörte. Mit Beifall begrüßt wurde eine Zustimmungserklärung des Vorstandes an den Deutschen Musikpädagogischen Verband in Berlin gegen den Versicherungszwang der Musiklehrer. Im Anschluß an den Kassenbericht wurde die Erhebung eines einmaligen Kriegszuschlages auf das nächste Vereinsjahr in Höhe von 10,5 und 3 Mark von den außerordentlichen Mitgliedern beschlossen. Der Mitgliederbestand weist gegen das Vorjahr einen Zuwachs von 86 Mitgliedern auf, nämlich 22 Ehrenmitglieder, 304 ordentliche, 22 auswärtige und 538 außerordentliche, insgesamt 870 Mitglieder.

— In Hamburg haben sich die Philharmonische Gesellschaft und der Verein Hamburgischer Musikfreunde zu einem großen Verbande zusammengeschlossen, der die „Philharmonischen Konzerte“ weiterführen wird. Auch in Königsberg i. Pr. ist durch die „Gesellschaft für volkstümliche Konzerte“, in die die Akademie, der Lehrergesangverein, der Arbeiterbildungsausschuß und die Musikalienhandlung K. Jüterbock eingetreten sind, die Gewähr für eine glückliche Gestaltung des öffentlichen Musiklebens geschaffen worden. Stuttgart hat etwas ähnliches schon seit etwa 2 Jahren in seiner „Chorvereinigung“ durchgeführt. Mögen diese Vorgänge zur Gesundung des Musiklebens, das allzu oft durch Zersplitterung der Kräfte notleidet, Nachahmung finden.

— Bronze- oder Gußstahl-Glocken? Diese wichtige Lebensfrage für die Neuerstehung unserer Glocken nach dem Kriege hat im Auftrage des Vorstandes des Deutschen Pfarrerblattes Professor Biehle, Dozent für Kirchenbau und Glockenwesen an der Technischen Hochschule zu Berlin, auf Grund einer mehrwöchentlichen Studienreise eingehend untersucht. Die Ergebnisse sind jetzt in seiner Schrift: „Vergleichende Bewertung der Bronze- und Gußstahl-Glocken“ von dem Deutschen Pfarrerblatt veröffentlicht worden und dürften in der Zukunft bei der Wahl des Glockenmateriales den Kirchengemeinden und Kirchenbehörden unentbehrlich sein. Zu beziehen durch Postscheckkonto Nr. 4378, Leipzig, Pfarrer Pasche, Diestau. Preis 1 Mk., 34 Seiten mit 3 Kurvendarstellungen.

— Die zu Beginn dieses Jahres gegründete Deutsche Musikgesellschaft läßt im Oktober im Verlage von Breitkopf & Härtel das erste Heft einer monatlichen Zeitschrift für Musikwissenschaft erscheinen. Damit hat die deutsche Musikforschung, die seit dem Eingehen der beiden Publikationsorgane der Internationalen Musikgesellschaft zu längerem Schweigen verurteilt war, wieder eine dauernde Heimstätte gefunden. Zum Herausgeber der Zeitschrift ist Dr. Alfred Einstein (München 27, Cuvilliésstraße 13) bestellt worden.

— Der Rat der Stadt Leipzig hat beschlossen, die durch die Berufung von Prof. Karl Straube zum Thomaskantor freigewordene Organistenstelle an St. Thomae einstweilen nur verwalten zu lassen und sie erst nach dem Kriege neu zu besetzen.

— Die städtischen Behörden Leipzigs haben für die nächsten drei Jahre den Bühnen der Stadt eine jährliche Unterstützung von 500 000 Mk. zugebilligt.

— Der Innsbrucker Musikverein feierte am 29. Juni das Fest seines 100jährigen Bestehens. Unter den Gründern des Vereins befanden sich der Tiroler Komponist Johann Gänsbacher und der Organist P. Goller des Klosters Fiecht bei Schwaz. Trotz vieler Fährnisse ist es dem Verein gelungen, sich zu einer tonangebenden Erscheinung des Innsbrucker und Tiroler Musiklebens zu entwickeln.

Zur freundlichen Beachtung!

Die durch wichtige Interessen des Vaterlandes bedingten Verkehrsverhältnisse bringen es mit sich, daß wie bei anderen Zeitschriften so auch bei unserer „Neuen Musik-Zeitung“ die Zustellung der einzelnen Hefte an die Bezieher sich gelegentlich erheblich verzögern muß. Wir bitten unsere Leser, dies gütigst zu berücksichtigen und von Beschwerden abzusehen, denen abzuhelfen der Verlag wie die Buchhandlungen außerstande sind.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 6. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 18. Juli, des nächsten Heftes am 1. August.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 21

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Ein deutscher Spielplan für die deutsche Opernbühne?

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Offen gestanden: ich hatte geglaubt, die Zeit zur Behandlung derartiger Fragen sei vorüber, nachdem wir im Beginne des Weltkrieges den denkbar kräftigsten Ansturm gegen alles leidige, fremde Wesen bei uns erlebt haben, um uns dann freilich allesamt zu überzeugen, daß wir uns mit der Erörterung von Themen wie dem, ob es angängig sei, heute noch Shakespeare zu geben, doch etwas unliebsam in die Tinte gesetzt hatten. Treiben wir es nun auch sicherlich nicht so unsagbar dumm, wie die auf den alten und albernen Saint-Saëns schwörenden Franzosen, dem übrigens wenigstens indirekt der eine und andere seiner Landsleute hin und wieder eins auf die Jacke gibt, so wird doch der und jener bei uns nicht müde, mit dem Gedanken einer rein nationalen Opernbühne als einer Möglichkeit zu rechnen. Die Ideologen gehen immer gerne an die Arbeit, wenn es gilt, durch theoretische Auseinandersetzungen Weizen zwischen das unleugbar vorhandene Unkraut unserer Theaterpraxis zu säen. Man dankt ihnen das ganz gewiß, ist man auch von vorneherein überzeugt, daß der Liebe Mühe auch hier wieder umsonst sein wird. Oder hat Prof. Dr. W. **Altmann**, dem der jüngste Vorstoß in der Richtung (N. M.-Ztg. Nr. 26/28) zu verdanken ist, gar kein praktisches Ziel vor Augen gehabt, hat er nur nachweisen wollen, daß es theoretisch möglich sei, einen Spielplan ganz ohne das Ausland zu gestalten?

Wenn der Vorsteher der Musikabteilung der Berliner Kgl. Bibliothek betont, daß unsere Bühne sich fremden Werken bereits heute vielfach verschlossen habe, so ist das richtig. Aber man darf dem Theater deshalb, trotzdem ihm dadurch ein nicht unbeträchtlicher materieller Schaden erwachsen ist, nicht etwa eine starke Schwenkung nach der Seite der Idealbühne hin zuerkennen wollen. Ist Puccini zurzeit bei uns kalt gestellt, von dem übrigens (**horribile dictu!**) die Deutschen immer noch etwas lernen könnten, so ist doch neben anderen der künstlerisch unvergleichlich tiefer stehende A. Thomas einer der Magneten geworden, die die Menge ins Theater locken sollen. Das Idealtheater, das rein nur kunstkulturellen Zwecken dient, ist Eines, und das Durchschnittstheater der Gegenwart, das wohl allerlei an fürstlichen oder städtischen Unterstützungen, aber deren nicht so viel erhält, um von ihm leben zu können, ist ein Anderes. Im Theaterleben heißt es wie überall, wo Menschen mit verschiedenen Anschauungen und Zielen beieinander wohnen, Realpolitik zu treiben, sich nicht einseitig in fantastische Nebelheimerei zu verrennen, sondern mit den gegebenen Tatsachen zu rechnen. Das Theater lebt nicht vom Besuche der Gebildeten allein, sein Betrieb baut sich nicht in letzter Linie auf dem Kassenrapporte auf, und da gilt es in Gottes Namen, einen Ausgleich zu schaffen zwischen dem, was kultivierter Geschmack verlangen darf, und dem, was die Masse ins Schauhaus treibt. Dabei die rechte Mitte zu finden ist ja allerdings heillos schwer, und es geschieht nicht ohne eine ernstliche Gefahr, wenn etwa große Theater ihrer regelmäßigen Spielzeit noch einen Appendix von Operetten anhängen. Obenan steht dabei sicherlich die Erwägung, durch sie dem Kassenbestande aufzuhelfen, der dann wieder der ernsten Kunstpflege helfen soll. Es muß aber doch gesagt werden, daß die Beschäftigung von Opernsängern in der Operette, erfolgt sie für längere Zeit, geeignet ist, ihre künstlerische Kraft für ernste Aufgaben unter Umständen völlig herabzumindern. Muß das Theater, um seine künstlerische Aufgaben zu erfüllen, mit dem Publikum in dieser oder einer anderen Weise sich zu stellen suchen, mit dem Publikum, das nur sein Vergnügen will, was sollte dann werden, wenn die Bühne die Schlager, die uns das Ausland in so reicher Fülle geschenkt hat, einfach und ein für allemal außer Kurs setzen würde? Eine Bühne, deren Spielplan vorwiegend durch literarische Rücksichten bestimmt wäre, hätte heute ein noch kürzeres Leben zu erwarten als vor dem Kriege, es sei denn, ihr erständen Gönner, die jedes beliebige Defizit zu decken imstande wären. Erhöhung der Unterstützungsgelder? Durch Staat und Gemeinden? Jawohl, allein ich befürchte, der Satz ist leichter auszusprechen als zu erfüllen, weil für beide, Staat und Gemeinden, nach dem Kriege die wirtschaftlichen und sozialen Aufgaben ins Unermeßliche wachsen werden, so daß an Erhöhung der bisher dem Theater zur Verfügung gestellten Beiträge gar nicht zu denken sein wird. Jemand wird nun vielleicht sagen, daß wir ja in Deutschland auch einige Schlager, die dem Publikum immer sehr mundgerecht gewesen sind, besitzen und er wird am Ende auf den biederen „Trompeter von Säckingen" exemplifizieren wollen. Möge unser Volk sein guter Genius vor derartiger Marktware in Gnaden bewahren! Die Gebildeten im Publikum wollen Werke wie Verdis Othello oder seinen Falstaff nicht entbehren, um heimischen Schund dafür einzutauschen, der allerhöchstens den (s. v. v.) künstlerischen Bedürfnissen des Backfisches genügt.

Es ist ohne Frage wahr, daß, so groß auch die Zahl der deutschen Opern ist, es ihrer doch nur eine kleine Menge gibt, die sich praktisch verwerten läßt. Altmann berechnet den eisernen Bestand der Oper der Gegenwart auf etwa 18 Werke d'Alberts, Beethovens, Flotows, Humperdincks, Kienzls, Lortzings, Mozarts, Nicolais, Straußens, Wagners und Webers. Wenn er dann, unter den verstorbenen Meistern Umschau haltend, z. B. einer gelegentlichen Wiedergabe von Beethovens „Leonore" das Wort redet, so meine ich, daß derlei Aufführungen zwar an und für sich selbstverständlich sehr verdienstvoll sein aber doch nur etwa auf der gleichen Stufe wie die hier und da erfolgende Darbietung des Urfaust stehen würden: ein dauernder Gewinn für unser Theater wird aus solchen Versuchen nicht erwachsen, um die sich das Publikum in seiner Gesamtheit einen Pfifferling kümmert, auch wenn es zuerst (aus Gründen der „Bildung") hineinläuft. Und gar erst das Publikum, das heute und in der nächsten Zeit die teuren Plätze kaufen wird, jene Menge, die sich aus allerhand Kriegsgewinnlern, Munitionsarbeitern und Lebensmittelschiebern zusammensetzt! Ueber einige Vorschläge Altmanns läßt sich streiten, aber Bronsarts „Hiarne" zum Leben zu bringen ist ganz gewiß eine Unmöglichkeit und Holsteins Opern sind und bleiben trotz aller guten Musik Schatten, an denen niemand auf die Dauer Freude haben wird. Daß er, wie viele andere vor ihm,

die Aufnahme von Goetzens „Der Widerspenstigen Zähmung" in den allgemeinen Spielplan empfiehlt, ist erfreulich und seine Ausführungen über den von der deutschen Bühne sträflich vernachlässigten Gluck sind aller Beachtung wert. Gleichwohl glaube ich auf gelegentliche Darlegungen von mir in diesen Blättern verweisen zu sollen: eine planmäßige Pflege der Gluckschen Musiktragödie im Rahmen unseres täglichen Theaterbetriebes ist ein Widersinn und muß besonderen Gluck-Festspielen vorbehalten bleiben. — Ob sich nicht ein neuer Versuch mit Al. Ritters Opern, besonders seinem Faulen Hans, lohnen würde? Und wie wäre es, wieder einmal an Mottls Pan im Busch zu denken?

Und zuletzt die Lebenden. Ich gebe eine (nicht erschöpfende) Liste, die Altmanns ergänzend, und versehe sie mit einigen flüchtigen Zusätzen Da ist der konservative A. Beer-Walbrunn. Die deutsche Bühne hält sich heute vor ihm verschlossen. Was würde geschehen, wenn seine Opern wiederum aufgeführt würden? Jeder Kritiker, der auf einem auch nur leidlich modernen Boden steht, würde seinen Standpunkt zum Ausdrucke bringen und damit das Publikum direkt oder indirekt vor dem Besuche der Opern warnen. Daß der schaffende Künstler, mag er einer Richtung angehören welcher er wolle, ein Recht hat, gehört zu werden, ist eines, das ihm kein Mensch bestreiten wird. Daraus aber nun eine Verpflichtung der Theaterleitungen herleiten zu wollen, ihm auch das Wort zu geben, geht nicht wohl an. Welche Bühne wird sich aber eines Künstlers annehmen, der sich außerhalb der Kunstanschauungen seiner Zeit stellt? Was für diesen einen Künstler gilt, hat auch Bedeutung für andere. Von H. Bienstock haben wir sicherlich noch Gutes zu erwarten. J. Bittner hat mit seinem „Höllisch Gold" starke Beachtung erfahren. Ob er sich dauernd halten wird, bleibt abzuwarten. Die Erfahrungen mit früheren Werken des österreichischen Meisters waren auf jeden Fall nicht ermutigend für die deutschen Bühnen, sich ihrer anzunehmen. L. Blechs „Versiegelt" behauptet sich, wie es scheint, W. Braunfels darf nicht unbeachtet bleiben, W. Courvoisier ist Schweizer, aber deutsch sprechender und angesehener Lehrer einer deutschen Akademie, P. Geisler wird kaum noch genannt, Gräner macht viel von sich reden, an Hans Huber dürfte die deutsche Bühne gelegentlich denken, Humperdincks „Königskinder" werden gar nicht mehr beachtet, was unbegreiflich ist, wenn auch allerlei gegen die Oper zu sagen ist. Kienzls „Evangelimann" sollte seinem „Don Quixote" nicht immer vorgezogen werden, Fr. Kloses Ilsebill endlich die Stelle im Kunstleben finden, die diesem tiefen und schönen Werke gebührt. Von Wilhelm Mauke harren zwei neue Opernwerke der Uraufführung in Karlsruhe, wo der neue Leiter der Hofoper, Fr. Cortolezis, den Boden für ein Wiederaufblühen des Kunstlebens mit rastloser Hand vorzubereiten sucht und für den nächsten Winter allein 6 Opern von Münchener Tondichtern zur ersten Wiedergabe zu bringen hofft. Mikoreys „König von Samarkand", O. Neitzels Opern und die Franz-Neumanns wo sind sie? Um Pfitzner ist es schon wieder recht stille geworden. Nur von Hamburg heißt es, daß dort sein „Palestrina" gegeben werden solle — die anderen deutschen Bühnen lassen München den Ruhm, das eigenartige Werk immer wieder mit Erfolg herauszubringen. Ob das nach dem Kriege besser werden wird, möchte ich bezweifeln. Aber den „armen Heinrich" und die Krone allen Schaffens des Meisters, „Die Rose vom Liebesgarten" nicht auf dem Spielplane aller großen Bühnen zu wissen, ist mehr als traurig und für unsere Theaterverhältnisse bezeichnend. Wo konnte man in den letzten Jahren die überaus reizvolle „Donna Diana" von Reznicek hören, wer bemühte sich um Schillings' „Moloch" oder wenigstens um seinen „Pfeifertag"? Frz. Schmidt und Schreker werden zum Teil stark beachtet, aber daß Hans Sommer so ganz in den Hintergrund getreten ist, beklage ich nicht allein. Liegt da die Schuld nicht vielleicht an dem Umstande, daß an gar manchem deutschen Theater die Kapellmeister gegenüber dem doch nicht in allen Fällen und auf allen Gebieten gleich gut beschlagenen Intendanten höllisch wenige Befugnisse haben? Weiter sind zu nennen Strauß, Vollerthun, Waghalter, von Waltershausen, Weingartner, Wendland, Wolf-Ferrari. Ich nenne auch ihn einen deutschen Künstler und zwar einen, dem unsere Bühne zu Dank verpflichtet ist, und ich tue das, nicht weil er der Sohn jenes August Wolf ist, dessen prächtige Kopien berühmter Gemälde jeder Besucher der Schack-Galerie in München kennt, sondern weil er in seiner Haltung ganz deutsch ist und uns ganz köstliche Opern geschenkt hat: Aschenbrödel, Die neugierigen Frauen, Die vier Grobiane, Susannes Geheimnis, Der Liebhaber als Arzt. Der arme Teufel sitzt jetzt in Zürich und lebt, ich weiß nicht, von was. Er darf nicht nach Deutschland, weil er bei uns als Italiener, nicht nach Italien, weil er dort als Deutscher gilt. Inzwischen schlachten die allezeit smarten lieben Amerikaner seinen „Schmuck der Madonna" aus. Endlich kommen mir noch Siegfried Wagners, Zeplers und Zilchers Namen in die Feder. Zu ihnen werden sich im Laufe des nächsten Winters noch andere gesellen.

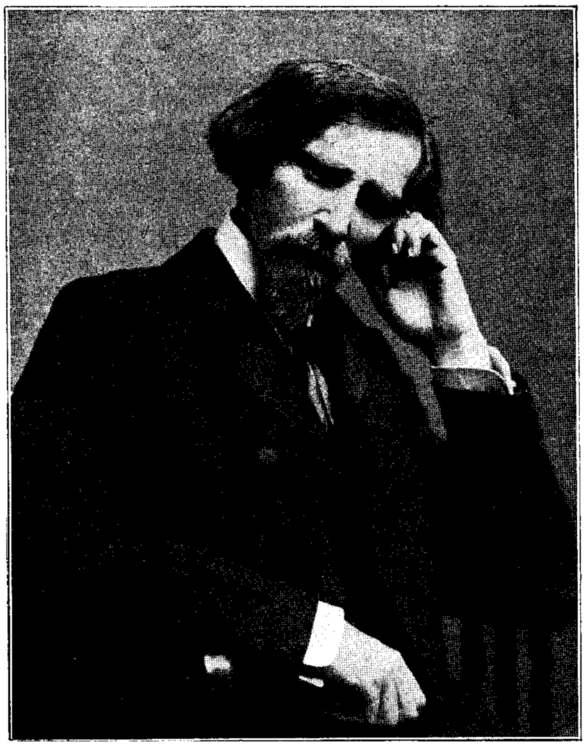
Das ist eine gar stattliche Liste und es ließe sich aus ihr ohne Frage ein rein deutscher Spielplan aufstellen und zwar einer, der die nötige Abwechselung böte. Aber das „rein Deutsche" darin wäre doch nur eine halbe Wahrheit, sollte ich meinen. Es ist mit dem völkischen Begriffe in der Kunst eine eigene Sache. So gewiß alles echte und große Kunstschaffen letzten Endes seinen Nährboden im Bewußtsein des Volkes findet, dem es angehört, so gewiß laufen doch, wie die Geschichte tausendfach lehrt, die Fäden des Kunstlebens hin und her über die Grenzmarken. Trafen in Bach nicht alle künstlerischen Strömungen seiner Zeit zusammen, ist Mozart ohne die Italiener auch nur zu denken, wären die nationalen Schulen in irgend einem der skandinavischen Länder oder in Rußland ohne die Deutschen entstanden? Schon aus diesem Grunde und weil die toten Meister doch nimmermehr zu unseren Feinden gezählt werden können, weil es ferner ein Unding ist (mag man dagegen sagen, was man wolle), sich vor dem Auslande hermetisch abzuschließen, da Inzucht auf keinem Gebiete etwas anderes als Verkrüppelung und Verkümmerung nach sich zieht, sollte jedem Versuche, mit dem Gedanken einer Beschränkung auf die Pflege der sogenannten rein deutschen Kunst zu operieren, mit allem Nachdrucke entgegengetreten werden. Wer erwachsen ist und einen festen Standpunkt behauptet, braucht der ewigen Gängelei nicht, wie sie bei uns nur allzusehr im Schwange ist. Da könnte ja nächstens auch einer kommen und den Katholiken empfehlen, doch ja keine Messe von Palestrina mehr zu singen, denn der sei ein feindlicher Ausländer. Byrons Manfred mit Schumanns Musik müßten wir begraben oder dürften wir vielleicht nur deshalb noch anhören, weil der große Dichter seinen Landsleuten mehrfach recht üble Dinge gesagt hat. Von Shakespeare überhaupt nicht zu sprechen. Oder wird man ihn gelten lassen, weil er so und so viele Könige seines Landes als Halunken und Mörder auf die Bühne gebracht hat? Mögen die Komponisten des feindlichen Auslandes, die, aller Förderung vergessend, die sie in Deutschland genossen haben, sich in jammervoller Weise gegen die deutsche Art erklärt haben, solange der Krieg währt, draußen bleiben — auch ihnen wird sich das Tor zu uns wieder öffnen, wie die deutschen Meister wünschen werden, später einmal draußen in der Welt der jetzigen Feinde zu Worte zu kommen.

Eine zeitliche Beschränkung also ist durchaus geboten und sie ist ja auch bereits wenigstens angebahnt. Zu einer dauernden Einrichtung läßt sie sich aber unter keinen Umständen machen. Wohl aber sollten alle Vorkehrungen getroffen werden, um der Spekulationswut skrupelloser Theaterleiter mit Auslanderzeugnissen nach dem Kriege vorzubeugen. An Versuchen dazu wird es nicht fehlen. Und deshalb sollten die Behandlung der Frage, die uns hier beschäftigt hat, die deutschen Kulturverbände in die Hand nehmen, die schon als geschlossene Organisationen mehr Gewicht haben als ein Einzelner und geeigneter sind, akademische Erörterungen in die Praxis des Lebens überzuleiten.

Zur Erinnerung an Richard Mandl.

Richard Mandl hatte keine große Vorliebe für Romani Rolland. „Das ist kein Franzose", sagte er oft. „Er ist kein Deutscher", hätte vielleicht Rolland von ihm gesagt. Doch gab es eine Aehnlichkeit zwischen beiden. Den Glauben an die Notwendigkeit, daß die europäische Kultur von diesen zwei höchsten Entwicklungsformen des romanischen und germanischen Volkstypus gemeinsam getragen werden müsse. Von den zwei stützenden Schwingen, von denen, wie Rolland so schön sagt, keine zerbrochen werden könne, ohne daß auch die zweite versage.

Auch Richard Mandl ist lange vor Jean Christophe nach Paris gepilgert. Kein Riese, kein Kampfhahn wie der, sondern ein junger, weicher, zarter gütiger Mensch, mit offenen Sinnen und reinem Herzen. Er wehrte sich nicht gegen Paris, er unterlag ihm. Unterlag dem Zauber einer fremden, verführerischen Kultur, fremder, hinreißender Menschen und Künstler, wurde beinahe Franzose. Er hatte aber vor ihnen zwei wichtige Dinge voraus, sein warm empfindendes deutsches Herz und seine gründliche deutsche Schulung am Wiener Konservatorium. Er schrieb leichte Sachen, Lieder, Klavierstücke, Ländler für Klaviertrio (später zum Quartett erweitert) voll Reiz, Geist und Zierlichkeit, ein bißchen leichtfertig vielleicht im Inhalt, aber wärmer, als einem französischen Salonmusiker möglich gewesen wäre, und von einer Sorgfalt in der Ausarbeitung der Begleitung, der Deklamation, und des Details, die ganz unfranzösisch ist.



Richard Mandl († 31. März d. J.).

Den verwöhnten Liebling des Lebens, dem Gegenwart und Zukunft gleich verführerisch lachten, traf plötzlich mit ungeheurer Gewalt seine düsterste Tragik. Verdarb ihm seine physische Existenz und — rettete ihn der Kunst! Jahrzehntelang hat er ununterbrochen schwerstes körperliches Leiden getragen, jahrelang immer wieder in einer Matratzengruft hingesiecht, gleich Heine, dem er auch in der Feinheit des geistreichen Profils ähnlich war, und seinen Schmerzen Werk um Werk mühsam abgerungen. Das Leid hat ihn ernst und hellsichtig gemacht, aber es konnte nicht an die unerschöpfliche Güte seines Herzens, an seine rührende Liebe zum Leben, zur Kunst, zur blauen Blume der Romantik, ja nicht an seinen Humor. Seine Technik entwickelte er allein in ungeahnter Weise, daß sie den großen Würfen jederzeit dienlich war. Aus einem Jugendwerk ist so durch Umarbeit das reife Klavierquintett entstanden, das in dieser spärlich gepflegten Gattung einen hohen Rang vertritt. Ein wundervoll anschwellender Melodienstrom, genannt „Hymnus an die aufgehende Sonne", ursprünglich für Streichinstrumente und Orgel gesetzt, wurde durch einen mächtigen Bläserchor wirksamst gesteigert. Dann kam der große Erfolg der „Griselidis". Ursprünglich Begleitungsmusik zu einem Drama seines Freundes Armand Silvestre, wurde sie zum großen symphonischen Gebilde, in dem die zärtlichste Melodik des liebenswürdigsten Troubadours und die charakteristische Gestaltungskraft eines echten Polyphonikers eine wundersame Mischung geben. — Blaueste Eichendorff-Romantik zaubert das „Elfenlied" für Frauenchor und Orchester mit berückender Grazie vor. — Und dann die „Ouvertüre zu einem gaskognischen Ritterspiel" eine hinreißende Mischung von sprühender Laune und melodischer Wärme, dabei blendend durch den Geist instrumenteller und thematisch-polyphoner Arbeit, ein französisches Kunstwerk eines deutschen Meisters. Die polyphone Technik steigerte sich bei Mandl immer mehr zu einer Vielheit der Simmen, in der Füllstimmen fast gänzlich fehlten, und die er Orchestrophonie nannte. Das gibt Probleme für Dirigenten und Musiker, die nur ein Fleiß lösen kann, der bei uns schon lange nicht mehr üblich ist. So kam es, daß seine letzten großen Orchesterwerke teils mangelhaft, teils gar nicht zu hören waren. „Algier", ein farbenreiches, leuchtendes Gemälde des verwirrenden Treibens in der weißen Stadt, in dem auch die beschauliche Resignation orientalischer Lebensweisheit nicht fehlt, war das erste Stück einer als Dreiheit gedachten Reihe orientalischer symphonischer Dichtungen, von denen noch eine zweite fertig wurde, die ursprünglich „Konstantinopel" heißen sollte, und als „Stimme des Orient" von den Philharmonikern angekündigt wurde und aus Mangel an Probenzeit und — Arbeitslust unaufgeführt blieb. Aehnlich erging es der letzten Arbeit Mandls, einer dreisätzigen Suite „Viennensia", in der alte Tanzrhythmen mit moderner Tragik erfüllt erscheinen. „Das Leben ein Tanz"...... Neben diesen großen Werken hat Mandl auch Hervorragendes als Lyriker geboten. Seine gewählte Harmonik, die Wärme des melodischen Gedankens, die Feinheit in Deklamation und Begleitung heben sie weit über den Durchschnitt neuerer Produktion und verdienten mehr Pflege, als mancher beliebte Kitsch, den ein berühmter Name deckt. Gesänge wie das „Grablied" und „Ninana" (das z. B. die Vertonung durch Joseph Marx in jedem Belang übertrifft), die „Rispelts", die „Legendes d'amour", werden ihrer Wirkung stets sicher sein. Das ist Miniaturkunst eines Meisters. — Richard Mandl war in allem Künstler, und nur Künstler. Verständiger Bildersammler, liebevoller Schätzer jeglicher künstlerischer Feinheit, schriftstellerisch hoch begabt, vielseitiger Kenner alter Literaturen und ein wahrhaft gütiger Mensch, der noch in seinem letzten Willen wie immer im Leben bemüht blieb, jungen und armen Musikern zu helfen. Er war kein Häuptling, kein Sucher vergänglichen Ruhms, kein Name für Konventikel und Zeitungsnotizen. Er trug, ein schuldloser Amfortas, ohne Pathos sein Leiden, treu ergeben dem Dienste des heiligen Gral unserer Kunst. Auch in ihm hat über alle Not des Schicksals der creator spiritus triumphiert, der schaffende Geist der Liebe.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann (Wien).

Briefe von Robert Volkmann.

Gesammelt und herausgegeben von Hans Volkmann.

Es ist erstaunlich und zugleich auch recht bedauerlich, daß Robert Volkmann bisher weder bei den musikalischen Fachleuten noch in weiteren musikliebenden und musiktreibenden Kreisen unseres Volkes jenes Maß von Anerkennung und Hochachtung, von Wertschätzung und Verehrung hat finden können, deren dieser feinsinnige, vornehme Künstler und Mensch, meiner Ueberzeugung nach, so überaus würdig und wert erscheint. Das

Gedächtnis seines 100. Geburtstages, vor einigen Jahren, am 6. April 1915, suchte ja wohl durch mancherlei treffliche Veröffentlichungen über sein Leben und Schaffen die allgemeine Aufmerksamkeit auf Volkmanns liebenswürdige Künstlerpersönlichkeit erneut hinzulenken und zur näheren Beschäftigung mit seinen zahlreichen Werken einzuladen. Vor allem war es da Dr. Hans Volkmann, ein Neffe des Komponisten, der mit überzeugungsvoller Feder durch gehaltvolle Aufsätze in verschiedenen Fach- und Tageszeitungen für unseren Meister begeistert eintrat und nachdrücklich auf die reichen Schätze hinwies, die in Volkmanns Werken, zum Teil sogar noch fast völlig unbekannt und unbeachtet, ihrer Wiedererweckung und Wiederauferstehung harren. Ursprünglich Germanist und Kunsthistoriker hat sich Hans Volkmann in späteren Jahren erst ganz der Musik zugewandt und als Verfasser einer bereits vor geraumer Zeit erschienenen, mit peinlichster Gewissenhaftigkeit, großem Geschmack und tiefer, inniger Liebe geschriebenen Biographie Robert Volkmanns durfte er gewiß auch als der geeignetste und berufenste Anwalt für seinen Oheim williges Gehör und freudige Anteilnahme beanspruchen. Auch die „Neue Musik-Zeitung" huldigte seinerzeit diesem festlichen Gedenktag in dem Heft 13 des Jahres 1915 durch einen trefflichen Aufsatz aus seiner Feder, in dem er mit beredten Worten für unseres Meisters Schaffen und Wirken eintrat und sein Verhältnis zur Gegenwart im einzelnen näher beleuchtete [1]; aber leider verhallten indessen diese und noch manche andere Veröffentlichungen ähnlicher Art und ähnlichen Zieles doch eigentlich fast völlig wirkungslos, man kennt von Volkmanns Werken nach wie vor lediglich seine Ouvertüre zu Shakespeares Tragödie Richard III., seine Serenaden für Streichorchester, allenfalls vielleicht höchstens noch sein Konzert für Violoncello und Orchester sowie sein großes Franz Liszt gewidmetes b moll-Trio; seine zahlreichen mannigfachen anderen Schöpfungen, Kammermusikwerke verschiedenster Gattung und Lieder, Symphonien, Chöre, Klavierstücke zu 2 und 4 Händen sind größtenteils kaum dem Namen nach bekannt geworden. Und doch steckt in ihnen so viel wahre, echte und gute Musik, so viel heißes Ringen und Streben, so viel herzliche Liebe und lautere Schönheit, daß man sich über die Vernachlässigung solcher wertvoller Schätze, in gleicher Weise für die Hausmusik wie für den Konzertsaal trefflich geeignet, meines Erachtens gar nicht genug wundern, diese Vernachlässigung gar nicht genug bedauern kann.

Nur mit um so herzlicherer Freude ist deshalb ein neues Buch von Dr. Hans Volkmann zu begrüßen, das von neuem versucht, dem vielfach so verkannten Meister weitere Freunde und Verehrer seiner Kunst zu gewinnen, aber nicht etwa durch seine musikalischen Werke, sondern diesmal durch seine Briefe, die vor kurzer Zeit erst im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig in schöner Ausstattung, mit einem Bild des Komponisten geschmückt, erschienen sind. Und in der Tat bilden diese Briefe denn auch eine sehr schätzenswerte Ergänzung seines künstlerischen Schaffens, bedeuten einen hochwillkommenen Beitrag für die Beurteilung seiner rein menschlichen Persönlichkeit.

Der Inhalt dieser reichen, sorgfältig ausgewählten Sammlung von Briefen gibt, wie Dr. Hans Volkmann in der trefflich geschriebenen Vorrede seines Buches des näheren sehr richtig ausführt, „Einblicke in die Entwickelung des liebenswerten, edeln Menschen und Künstlers, er zeigt den geistreichen Aesthetiker, den fein gebildeten Plauderer, der am rechten Ort über einen gesunden Humor verfügt, er lehrt uns den begeisterten Natur- und Wanderfreund kennen und weckt bisweilen auch unser Mitleid mit dem einsamen, hilflosen, alten Junggesellen'. Die Briefe enthalten ferner eine Menge zeitgeschichtlicher Einzelheiten. Aus dem Pest der vierziger und fünfziger Jahre, dann aus dem Wien der Jahre 1854—1858 und schließlich wieder aus Pest, das zu Budapest herauswächst, wie überhaupt von den Zuständen in Oesterreich-Ungarn in der Mitte des verflossenen Jahrhunderts werden lebendige Bilder entrollt. In ihrer kräftigen und schlichten Ausdrucksweise, der ein persönlicher Zug eigen ist, können diese Briefe recht wohl Anspruch auf literarische Bedeutung erheben. Sie bieten eine wichtige Ergänzung zu der Erscheinung Volkmanns, wie sie uns aus seinen Tondichtungen und seiner Lebensbeschreibung entgegentritt".

Es ist wohl kein Zufall, sondern im Gegenteil vielmehr weise, verständnisvolle Einsicht, daß die Reihe dieser Briefe durch drei Schreiben Volkmanns an Robert Schumann eröffnet wird; scheint mir Volkmann doch in seinem eigenen Schaffen von keinem anderen Zeitgenossen so stark und nachhaltig beeinflußt zu sein als gerade eben von jenem Meister der Romantik. Zu jener Zeit lebte Volkmann, nach Vollendung seiner ungemein sorgfältigen musikalischen Ausbildung zuerst im Elternhaus, dann in dem damals so hochberühmten Leipzig, einige Jahre als Musiklehrer in Prag. Was er indessen Schumann von den dortigen künstlerischen Verhältnissen zu berichten weiß, läßt die Freude wohl verstehen, mit der er dieser „unmusikalischen" Stadt bald wieder den Rücken kehrt und auf seine Lehrtätigkeit verzichtet, von der er selbst meint: „Ehe man im Schweiß seines Angesichts sein Brot essen kann, dauert es lange, und dann muß man sich darauf gefaßt machen, sehr zu schwitzen ..... es ist etwas Schreckliches, Professor zu sein, man denkt da immer, zwei Zigarren kaufen zu können, wo man doch nur eine bezahlen kann."

Da klingt schon ganz anders, hoffnungsfreudig und zuversichtlich zugleich, was Volkmann seinem hochverehrten Freund nur kurze Zeit darauf aus Pest zu berichten weiß, wohin er, wohl auf Grund engerer persönlicher Beziehungen zu einigen einflußreichen kunstsinnigen ungarischen Magnaten-Familien übergesiedelt war, wo er denn auch weiterhin sein ganzes langes Leben lang, über vier Jahrzehnte, seinen Wohnsitz beibehalten hat, nur einmal durch einen kurzen, vorübergehenden, kaum vier Jahre dauernden Aufenthalt in Wien unterbrochen. Dort in Pest wurde er sehr bald auch mit dem Grafen Franz Brunswik, dem Freund Beethovens, bekannt, in dessen Haus die Kammermusik nach wie vor stets eine Stätte edelster Förderung und vornehmster Pflege gefunden hat. Als immer gern gesehener Gast verkehrt Volkmann häufig in dieser musikliebenden Familie; des Grafen Cellospiel weiß er ebenso zu loben, wie die pianistische Fertigkeit der Frau Gräfin. So ist es auch sehr wohl zu verstehen, daß sich Volkmann noch in seinen spätesten Lebensjahren mit sehr lebhaftem Interesse an den bekannten Nachforschungen über die Persönlichkeit von Beethovens „unsterblicher Geliebter" beteiligt hat, in der man einerseits die Gräfin Therese Brunswik, andererseits die Gräfin Giulietta Guicciardi zu vermuten glaubte; sein Briefwechsel mit dem jungen Grafen Géza Brunswik und dem berühmten Beethoven-Forscher und Biographen Alexander W. Thayer gibt ein beredtes Zeugnis für seine eifrigen Bemühungen in dieser Frage, wenngleich deren Lösung natürlich auch ihm nicht beschieden war.

Indessen scheint er sich bald in Pest einen angenehmen Wirkungskreis geschaffen zu haben; wir erfahren von Schülern und Freunden, die ihm treu und verehrungsvoll anhängen, von Berichten, die er mehrere Jahre hindurch ziemlich regelmäßig über das musikalische Leben Pests in der „Allgemeinen Wiener Zeitung" veröffentlicht, von dem glücklichen Fortgang seiner zahlreichen Kompositionen und deren gelegentlichen, freudigst begrüßten Aufführungen sowie seinen häufigen Reisen zu bekannten Familien auf deren Güter in Ungarn, von fröhlich genossenen Wanderungen durch Oesterreich, Tirol und Steiermark wie auch in der Schweiz, von gerne wiederholten Fahrten durch Deutschland, in seine Heimat nach Sachsen, nach Dresden, Leipzig und Berlin und an den Rhein, dabei oft die notwendige geistige Erholung mit neuer künstlerischer Anregung und geschäftlichen Unternehmungen verschiedener Art aufs glücklichste verbindend. Ganz besonders interessant, zumal in unserer jetzigen Zeit, lesen sich dazwischen hinein die so ungemein lebensvoll und anschaulich geschriebenen Briefe über die stürmisch-bewegten Ereignisse der Jahre 1848 und 1849, über die 17tägige Beschießung der Festung Ofen, über die

[1] Vergl. auch meine Aufsätze: „Robert Volkmanns Klavierwerke", Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 2. April 1915, und „Die Chorwerke Robert Volkmanns", Harmonie, Hamburg, Aprilheft 1915.

blutigen Kämpfe zwischen Oesterreichern und Ungarn in und um Pest, die Volkmann aus allernächster Nähe miterlebte. Wiederholt war er dabei selbst als „Nationalgardist“ zum Heeresdienst eingezogen worden; eine sehr humorvoll abgefaßte Beschreibung dieser seiner Tätigkeit wirft sehr bezeichnende Streiflichter auf die militärischen Verhältnisse jener Tage in Ungarn: bildeten doch Kegelschieben und ausgedehnte Zechereien allem Anschein nach einen nicht eben unwesentlichen Bestandteil seines und der seinem Kommando unterstehenden Mannschaften Dienstes. (Schluß folgt.)

August Richard (Heilbronn a. N.)

Musikbriefe

Altona. Einige bessere Kirchenkonzerte, deren Seele Kammermusiker Heinrich Kruse war, leiteten den Konzertwinter ein, der den sieben mageren Jahren im Musikbetriebe zugerechnet werden kann, denn von einer eifrigen musikalischen Betätigung war in unserer Stadt nicht viel wahrzunehmen, Kruses innig tiefquellender Celloton fiel wieder einmal so erwärmend auf. wie er das oft bei obligaten Partien im Orchester tut; schade, daß er sich so wenig in größeren Aufgaben hören läßt. Die Volkskonzerte unter Woyrsch blieben wieder auf zwei beschränkt, brachten aber viel des Guten, so daß sie das größte künstlerische Ereignis hierorts darstellten. Für unsere heimischen Kunstzustände sind eben besondere Bedingungen maßgebend: die Nachbarschaft des zu den großen deutschen Musikzentren zählenden Hamburgs. Die Ausführung der Konzerte bestreiten das Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde und die Altonaer Singakademie, um dem Grundsatz gewachsen zu sein, möglichst jede Musikform zu Wort kommen zu lassen. Dementsprechend umfangreich gestaltete sich das erste Konzert unter solistischer Mitwirkung von Frau Kraus-Sonderhoff und Henry Wormsbächer, das neben der Bach-Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ Mozarts **Es dur**-Symphonie und Wagners Meistersinger-Vorspiel enthielt und nach einer Arie aus Haydns Schöpfung und Liedern von Strauß und Wolf in Bergers Gesang der Geister über dem Wasser für Soli, Chor und Orchester eine Neuheit brachte, die charakteristische und fesselnde Züge trägt. Das zweite Konzert brachte Cherubinis Requiem, Schuberts Unvollendete, Haydns Motette „Des Staubes eitle Sorgen“ und Beethovens Egmont-Ouvertüre. An die Singakademie besonders werden in diesen Konzerten nicht geringe Anforderungen gestellt, um so mehr, als der Chor in den Männerstimmen wesentlich zurückgegangen ist. Neben den Volkskonzerten stehen die beiden Konzerte des Lehrergesangvereins unter Spangel, der im wesentlichen sich jetzt mit kleinen und Volksliedern begnügt, da auch hier die Zahl der Mitglieder naturgemäß zusammengeschmolzen ist. Den Solopart bestritt einerseits Martha Stapelfeldt aus Berlin, andererseits Margarethe Martens, welch letztere durch eine bemerkenswert schöne Altstimme im letzten Winter in Hamburg auffiel. Als tüchtige und sympathische Künstlerinnen führten sich die Pianistin Agnes Schröder und die Sängerin Elisabeth Holm ein; weiter debütierte die Pianistin Elsa Günther, die, auf ein solides, allerdings noch nicht völlig entwickeltes technisches Können gestützt, einen bemerkenswerten Erfolg davontrug. Sie spielte eine auch musikalisch anspruchsvolle Klaviersonate von Hans Herrmanns, fühlt sich aber einstweilen noch in kleinen Sachen heimischer, wie sich bei Chopin zeigte. — Die kleinen Museumskonzerte vom letzten Winter wurden fortgesetzt; ihr hoher Zweck, auf volkstümliche Art gute Musik zu verpflanzen, dürfte mit der Zeit seine Früchte tragen. Neben einem Volks- und einem Weihnachtsliederabend (Frau Helmrich-Bratanitsch) stand u. a. ein Brahms-Konzert, das Frl. Sendlinger, Kammermusiker Kruse und **Dr.** Prager bestritten, sowie ein Klavierabend des Hamburger Pianisten Edmund Schmid. — Die Oper wurde in diesem Jahre stiefmütterlicher denn je behandelt; Mignon und derartige Sachen, meist in zweiter Besetzung, war alles, was als Brosamen von dem reichen Tisch unseres großen Schwesterinstituts in Hamburg für uns abfiel. Allerdings ist es verständlich, daß man bei der ausschließlichen Opernpflege dort bloß unsern Abonnenten zuliebe einer Spaltung der Kräfte immer weniger entraten kann und sich mit dem Gedanken vertraut gemacht hat, die beiden Theater bald ganz voneinander zu trennen. Möglich, daß wir dann endlich wirklich zu der schon einmal heftig umstrittenen eigenen Oper kommen werden. Einstweilen aber hat sich hier erst mal das unvermeidliche Dreimäderlhaus sehr solide angebaut. . . .

Bertha Witt.

*

Dresden. I. Ernst v. Schuch, der über 40 Jahre mit seiner ganzen Kraft der Hofoper eine führende Stellung unter den maßgebenden Bühnen der alten und der neuen Welt gab, ist am 10. Mai 1914 gestorben. Er war Generalmusikdirektor in des Wortes vollster Bedeutung, nicht nur als genialer, stilsicherer und wandlungsfähiger Stabführer, sondern auch als erstklassiger Gesangserzieher. Für seine überragende, begeisternde und zwingende Persönlichkeit ließ sich ein vollwichtiger Ersatz nicht so leicht finden. Strauß, Nikisch, Muck, Weingartner, Blech, Lohse, Mikorey, Malata, Brecher und andere wurden damals genannt. Muck schien die meisten Aussichten zu haben, allein er war auf Jahre hinaus an Amerika gebunden. Da kam der Krieg und dem Dresdner Semper-Hause ward ein Interregnum auferlegt, das mit der Zeit zum Dualismus führte. Im Sommer 1914 gastierte der junge Fritz Reiner aus Budapest. Er leitete mit großem Erfolge zwei Verdi-Opern, und man jubelte ihm zu. Aussprüche wie „das wird einmal der Nachfolger Schuchs“ flogen durch die Wandelgänge und von da in die Presse. Nur eins war dabei übersehen worden. Reiner kannte die deutsche Oper und die deutsche Konzertmusik fast ebensowenig, wie die deutsche Sprache. Diese drei Faktoren mußte er sich seitdem erst zu eigen machen, was ihm dank der starken Begabung in der Tat überraschend schnell gelang. Sein älterer Kunstgenosse Kutzschbach, in Dresden gebildet und in der Tradition der Hofoper aufgewachsen, hat vielleicht allzulange im Schatten Schuchs gestanden, um ein „Selberaner“ als Dirigent zu werden, um zu einer Individualität heranzureifen. Drei Jahre nur wirkte er in Mannheim. Vielversprechend waren hier in Oper und Konzertsaal die Ansätze. Er folgte zu früh der Rückberufung nach Dresden, und so geriet der ehemalige Schüler Schuchs erneut in die Abhängigkeit des Meisters, trotz der neuen Stellung als „Nebensonne“. Schade! So haben wir nun in Kutzschbach und Reiner zwei hochbefähigte Musiker an der Spitze der Kgl. Kapelle, die einander die Wage halten, jedoch mehr im Sinne des Sprichworts von den „beiden Hälften, die ein Ganzes machen“. Es bildeten sich Kliquen, die bald für den einen, oder gar für beide (wie in Berlin) den Titel Generalmusikdirektor vorschlugen. Was nun werden wird und wem Schuchs künstlerisches Erbe zufällt, ruht im Schoße der Generaldirektion, in der ja auch seit 1. Januar d. J. der Dualismus herrscht. Vielleicht wird diese Frage erst gelöst, wenn Kammerherr v. d. Gabelentz, der künftige Intendant, das Direktionsszepter als alleiniger „Chef“ schwingt, was im Frühjahr 1919 erfolgen wird. Alsdann tritt Graf Seebach, unter dessen Leitung die Hofoper ruhmreiche und glanzvolle Zeiten sah, nach 25jähriger Wirksamkeit in den Ruhestand. Seine hohen Verdienste wird jedermann willig anerkennen. Daß aber der vorerwähnte doppelte Dualismus für ein Kunstinstitut im Range des Semper-Hauses nachteilig sein muß, kann andererseits niemand abstreiten, der den Spielplan des letzten Winters verfolgt und vor allem die Neuheiten gegen diejenigen früherer Jahre abwägt. Es ist an der Zeit, daß etwas geschieht, nach der einen oder nach der anderen Seite hin, will Elbflorenz seinen Platz als führende Opernbühne Deutschlands, wie es in den letzten 10 Jahren der Aera Schuch unbestritten der Fall war, behaupten. Die zweite Hälfte des Konzertwinters bot eine bei weitem reichere Fülle fesselnder musikalischer Veranstaltungen, als die erste. Allen voran stehen selbstredend die Symphonie-Abende im Kgl. Opernhause. Unter den Neuheiten ragten hervor die „Symphonietta“ für Streichorchester und Harfe von Paul Graener, der seit etwa Jahresfrist in unserer schönen Stadt wohnt und seitdem hier des öfteren zu Wort kam. Das fast kammermusikhafte Werk ist zwar stellenweise von des „Gedankens Blässe“ angekränkelt, allein es besticht durch feinsinnige Arbeit, die mit der solistischen Verwendung von Geige und Cello jedwede Einförmigkeit glücklich vermeidet und ihrem begabten Schöpfer lebhaften Beifall eintrug. In diesem Konzert hörte man auch den Violinmeister Karl Flesch und zwei Chöre mit Orchester von Hugo Wolf durch den Hofopernchor (Karl Pembaur), von denen das „Elfenlied“ für Frauenchor (Sopransolo Frl. Rethberg) besonders ansprach. Korrepetitor Johannes Schanzes „Symphonischer Prolog“ ist der Kgl. Kapelle gewidmet, die das Werk unter Reiners Leitung aus der Taufe hob. Reichlich viel Sturm und Drang spricht noch aus diesem Stücke, aber auch eine starke Begabung in der zwar dickflüssigen und Straußisch gefärbten, aber bezeichnenden Ausgestaltung des alten Themas „Durch Kampf zum Sieg“. Sehr fein spielte Walter Bachmann (Dresden) Mozarts letztes Klavierkonzert und hielt mit der sorgsam untermalenden Kapelle eine innige, gefühlswarme Zwiesprache. Etwas brutal wirkte darauf Tschaikowskys „Pathetische“, doch bald hatte man sich auch auf diesen Meister (und ein solcher war er!) eingestellt, dank der zwingenden Sinnfälligkeit dieser Symphonie und ihrer glänzenden Ausführung. Walther Petzet (Dresden) vermittelte im nächsten Konzert das Klavierkonzert in **b** moll von Xaver Scharwenka. Dieses Werk, das für Dresden neu war, ist eine Jugendarbeit des Berliner Tondichters. Ursprünglich eine Phantasie für Klavier allein ward es, auf den Rat von Philipp Scharwenka instrumentiert und vor zwei Jahren umgearbeitet. In dieser Fassung, die der Komponist selbst im Berliner Opernhause am 1. Februar zu Gehör brachte, bot Petzet das Konzert und erspielte ihm einen starken Erfolg. Das Orchesterstück des Abends war die Alpensymphonie von Strauß, die seit der Uraufführung durch die Dresdner Hofkapelle in der Berliner Philharmonie nun schon zum 4. Male im Semper-Hause erschien und mit ihrer glitzernden Pracht und ihren eigenartigen Stimmungen erneut lauten Beifall weckte. Das nächste Konzert stand im Zeichen Bruckners (7. Symphonie in **E** dur) und Karl Maria von Webers, dessen Konzertstück (f moll) Laura Rappoldi-Kahrer (Dresden) glänzend spielte. Im folgenden Monat Ellen Ney (Krefeld), die feurig-rassige Pianistin als Vermittlerin des Beethovenschen **Es dur**-Konzerts. Gewiß verträgt dieses Werk ein kräftiges Zufassen, und man freute sich ihres heroischen Stürmens, da sie das friedreiche Adagio sehr innig wiedergab, zumal in dem überschäumenden Finale. Ihre Zugabe (Rhapsodie von Brahms in der gleichen Tonart) ließ den Wunsch rege werden, die Künstlerin möge ein ander Mal auch ein Klavierkonzert von Brahms wählen. Das Palmsonntag-Konzert füllt die alljährlich-wiederkehrende Aufführung der „Neunten“ von Beethoven, seit die „Parsifal“-Bruchstücke mit der Aufnahme des ganzen Mysteriums in den Spielplan als nicht mehr zeitgemäß gelten mußten. Für das letzte Symphonie-Konzert hatte Frl. Jvogün abgesagt. Als Ersatz trat Frau Lucille Marcell-Weingartner ein. Leider war die Sängerin indisponiert, auch hatte sie mit den beiden Arien aus „Figaros Hochzeit“, zumal mit „Ihr, die ihr Triebe“, die man bei uns von mindestens drei Opernsängerinnen klangschöner und beseelter hören kann, und zwei recht farb- und kraftlosen

Gesängen ihres Gatten keine günstige Wahl getroffen. Händels **Doppelkonzert Nr. 2 (F dur)** für Streichinstrumente und zwei Bläserchöre litt unter der Ungleichheit der Besetzung und dem Ueberwiegen der Streicher. Hingegen war Strauß' „Zarathustra" unter Kutzschbach eine Prachtleistung der Kgl. Kapelle. Nicht vergessen seien drei Konzerte, in denen unser Hoforchester die künstlerischen Kosten bestritt. Erstens der heitere Abend im Gewerbehause (Abschiedssymphonie von Haydn, „Tell"-Ouvertüre von Rossini, „Galathé"-Ouvertüre von Suppé und **„Perpetuum mobile"** von Johann Strauß) unter Reiner zum Besten der Dresdner Pressevereinigungen. Sodann die beiden großen gesellschaftlichen Ereignisse des Winters. Das Konzert des österreichisch-ungarischen Hilfsvereins unter Mitwirkung von Anka Horvat (Alt) und Arnold Földesy (Cello) mit der leider nur einmaligen Aufführung der einaktigen Spieloper **„Die schöne Galathé" von Suppé**, mit ersten Kräften (von Schuch, von der Osten, Vogelstrom, Pauli), war trotz der hohen und höchsten Preise ausverkauft. Desgleichen das Konzert zum Besten der „Wo" (Sächsische Künstlerhilfswoche) unter Kutzschbachs Leitung. Emil v. Sauer spielte ein eigenes Klavierkonzert, Ludwig Wüllner sprach Schillersche Dichtungen, Emmy Leisner, die Berliner Altistin, sang Gluck. Der „Wo"-Abend hat über 20 000 Mark ergeben und die Gesamteinnahme im Königreich Sachsen für diese Woche dürfte dem Künstlerhilfsbunde den zehnfachen Betrag als Reingewinn zuführen. Den mitwirkenden Sängern, Sprechern und Instrumentalisten gebührt lauter Dank, nicht minder dem Ausschuß und seinem Vorsitzenden Hofrat Otto Schambach, der den von ihm geschaffenen „Wirtschaftlichen Verband vortragender Künstler" zu dem großzügigen und allumfassenden Sächsischen Künstlerhilfsbund ausweitete und nun gleich mit der ersten Wohltätigkeitsveranstaltung alle Erwartungen übertraf. Das Philharmonische Orchester bot als Neuheiten u. a. die symphonische Burleske „Max und Moritz" (nach Wilhelm Busch) von Gustav Mraczek, ein bizarres, an der Sonne des „Eulenspiegel" von **Strauß erwärmtes Werk. Der erfolgreiche Komponist der Oper „Abelone"** schildert die bösen Bubenstreiche in expressionistischer Art durch reichen Aufwand instrumentaler Ausdrucksmittel, zu deren Deutung man ohne Kenntnis eines „Führers" nicht immer gelangen kann. In diesem Konzert wirkte Selma Kurz mit, die gefeierte Koloratursängerin, die mit der virtuosen Wiedergabe einer Konzertarie Mozarts und einer Opernarie Verdis („Ernani") die Zuhörerschaft in helle Begeisterung versetzte. Atem-, Gesangs- und Vortragskultur mußte man gleicherweise bei den als Zugaben gebotenen Klavierliedern bewundern. Fesselnde Reize wurden an einem andern Abende wach, da Kapellmeister Lindner die Märkische Suite von Hugo Kaun erstmalig in Dresden zu Gehör brachte. Ernste Stimmungen aus der „Streusandbüchse" wechseln mit bukolischen ab, auch der Humor kommt zu seinem Recht (Menuett) und in dem Satze „Aus großer Zeit" gipfelt der Ruhm der Hohenzollern. Es ist neuzeitliche Programmusik im besten Sinne des Wortes. Der anwesende Komponist konnte stürmische Huldigungen entgegennehmen. Auch Artur Schnabels reife, abgeklärte Kunst (**Es dur-Klavierkonzert von Beethoven**) wurde gebührend bewertet. Nicht minder dankbar war man für die feinsinnige Ausführung des Weihnachtskonzertes von Corelli durch die Herren Düsedau, Czerny (Violine), Kiefer (Cello) und Edwin Lindner (Cembalo). Während hier das Cembalo durch einen neuzeitlichen Flügel ersetzt wurde, hatte man in einem späteren Konzert Gelegenheit, Wanda Landowska, die berufene Vertreterin des alten Instruments, von neuem zu hören. Ihr Cembalo hat zwei Manuale, mehrere Pedalzüge und wohl auch eine Oktavkoppel und die Künstlerin handhabt diese Hilfsmittel mit spielender Leichtigkeit. Das war bei Mozarts **Es dur-Konzert**, mehr noch bei der eindrucksvollen Sonate von Scarlatti zu erkennen, zumal bei den sich häufig kreuzenden Stimmen. Die **Ausführung dieses Werkes auf einem einmanualigen neuzeitlichen Flügel** dürfte zu den Unmöglichkeiten zählen. Schon die fabelhafte Lauftechnik zeigt Frau Landowska als Meisterin. Heinr. Platzbecker.

Nürnberg. Mit einem Bericht über das, was sich von Neujahr bis Ostern in unseren Konzertsälen abgespielt hat, darf man das Interesse des auswärtigen Lesers nur wenige Zeilen lang zu fesseln hoffen. Beim Rückblick auf diesen Konzertwinter mußte die hergebrachte Verlegenheit des Berichterstatters gegen früher vielleicht noch größer sein, denn sowohl die Gesamtheit der aufgeführten Werke wie die Qualität der Aufführungen ließ mit wahrhaft ungeschminkter Deutlichkeit erkennen, daß im großen und reichen Nürnberg das öffentliche Musikleben und seine causa efficiens, das Allgemeinbedürfnis das einer Kleinstadt ist, das in das Bild des zeitgenössischen deutschen Musikbetriebs keinen Zug hineinträgt. Auf eine große Stadt deuten allein — die Massenchöre der Gesangvereine, Massen jedoch nur für das Auge, ohne Kraft und Feuer, die freilich aus den Sängern in unseren Landstrichen unleugbar nur mit besonderer Zähigkeit herausgeholt werden können. Man würde hier Chorleiter, Orchesterdirigenten und Kammermusikspieler, die uns durch ihr Temperament, ihre Vorliebe oder spezielle Begabung, ihre persönliche geistige Stellung zu ihrer Kunst oder schließlich auch nur durch hervorragendes technisches Können zu fesseln vermöchten, zurzeit wohl vergeblich suchen. Da ist es um so verhängnisvoller, wenn sich die veranstaltenden Vereine bei ihrer Programm- und Solistenauswahl unsicher und nicht in der Lage zeigen, das zu veranlassen, was nottäte. So vertritt sich der Privatmusikverein mit einer schon in die Jahre gehenden Ueberfütterung mit Brahmsscher Klavier-Kammermusik den Weg zu wesentlichen Aufgaben; so kann es geschehen, daß man in sämtlichen Konzerten des Philharmonischen Vereins nur e i n Werk eines zeitgenössischen Komponisten zu hören bekommt, und dieses ist — aus der Feder seines Kapellmeisters! Entschuldigung und Erklärung gibts natürlich für alles, doch es gilt ja hier nur, das mangelnde Bedürfnis nach einer orientierten Musikpflege festzustellen, und — den alljährlichen Stoßseufzer des Berichterstatters ein wenig zu begründen. Es war auch quantitativ eine auffallend schlechte Ernte, auch ein verstärkter Zulauf in die Konzertsäle, wie er nun, ähnlich wie schon länger von den Theatern, aus anderen Orten häufig berichtet wird, war kaum zu bemerken. — Festhalten wollen wir den Erfolg, den Petschnikoff wieder hier hatte. Unter den Klaviersolisten gefiel am meisten Josef Pembaur, wenigstens bei der Mehrzahl der Hörer. In ausgezeichneter Erinnerung haben wir Jul. Weismanns Gesangskomposition „Die Wasser", ein Soloquartettsatz mit Klavierbegleitung: kühne Klangbilder, nicht selten von zwingender Kraft, in sehr persönlicher, zukunftsreicher Art der Verarbeitung, nicht Illustration, aber auch nicht autonomer Musiksatz, sondern eine selbst wieder organische expressionistische Parallele zu den schönen Versen von der Geburt aus dem Gletscher bis zum Verströmen im Meer. Die Ausführung durch das Stuttgarter Oratorienquartett war ausgezeichnet. — Als einzige Beethovensymphonie gab es eine von jenen Eroica, bei denen der Dirigent nur gerade, solange die Pauken wirbeln, sich besinnt, daß er ein Heldenleben zu vergegenständlichen hat, in denen es aber sonst sehr gemütlich und bürgerlich hergeht: so spürt man bei den „schönen Stellen" keinen Puls und keine Muskeln, die Gelenke sind versteift, kein Flügelrauschen, keine Andacht . . . Von einer solchen Aufführung — denn sie ist selbst nur eine Aneinanderreihung von melodischen Gruppen — kann auf den Hörer nichts von der Idee des Stückes hinüberfließen, und darum ist sie — denken wir derer, die aus ihrem Zeitschicksal heraus Trost vor der starken Kunst suchen, oder der geweiteten Herzen so vieler Urlauber, oder der ganzen heranwachsenden Jugend — jedesmal ein „schlechtes Geschäft" im seelischen Haushalt einer Stadt. — Was dann schließlich, schon in Sommerzeit, doch noch einen größeren musikalischen Eindruck schaffen sollte, kam nicht aus dem einheimischen Konzertboden, sondern war die Tat des Theaterkapellmeisters Robert Heger: die Aufführung der Mahlerschen II. Symphonie. Hierüber wurde dem Leser gesonderter Bericht vorgelegt. Hegar bedeutet auch am Theaterpult eine stets zuverlässige Kraft, die sich zwar rasch und gern der reizvollen technischen Aufgaben bemächtigt, wie sie dem Theatermusiker durch die jeweils neu aufgetauchten Opern gestellt werden, die aber auch in subtiler Arbeit im Gestalten klassischer Opern fruchtbar wird; Heger scheint hierbei erfolgreicher als alle seine hiesigen Vorgänger zu werden: so brachte es der neueinstudierte Figaro auf zehn Aufführungen. Freilich, was heißt erfolgreich? Die Oper Schahrazade von Bernhard Sekles, eine trockene und unpersönliche Musik, mit einem schwachen und undeutlichen Textbuch, erreichte ungefähr ebensoviele Wiederholungen. Dr. Hans Deinhardt.

Oldenburg. Mit gutem Recht kann man jetzt von einer Aera Boehe sprechen. Denn es ist Ernst Boehes alleiniges Verdienst, die arg darniederliegenden musikalischen Verhältnisse der Hofkapelle von Grund aus neugestaltet zu haben, und es ist ihm gelungen, dem ganzen Musikleben unserer Stadt den Stempel seiner starken, klugen Persönlichkeit aufzudrücken. Die fünf Jahre seines hiesigen Wirkens, deren Erfolge äußerlich durch Verleihung der kleinen und der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft, des Professortitels und neuerdings des Friedrich-August-Kreuzes die gebührende höfische Anerkennung fanden, zeigen eine stets aufwärtsstrebende Entwickelungslinie, die auch während des Krieges nicht an Zielkraft eingebüßt. Der Krieg legte auch hier große Schwierigkeiten in den Weg, die nur energische Tatfreude überwinden konnte. So erlebten wir im letzten Winter 15 Hofkapellkonzerte, eine für Oldenburgische Verhältnisse ungewöhnlich hohe Zahl. Boehes Klangempfinden hatte für so viele Abschattierungen und Fülle des Ausdruckes gesorgt, daß dem jedesmal sozusagen neu zusammengestellten Orchester — denn die uns verbliebenen 14 Stimmen mußten jedesmal durch Zuzug aus Bremen und von den hiesigen Ersatz-Bataillonen auf die Höhe von 60 und noch mehr gebracht werden — wertvolle musikalische Genüsse zu verdanken waren. Unter ihnen steht an erster Stelle der bezwingende Eindruck, der von Bruckners **III.** Symphonie d moll ausging. Das Festliche, dem alltäglichen Musikbetrieb Fremde, Heiter-Erhabene dieser Musik wurde von Boehe so poetisch und so ausdrucksstark nachgefühlt, daß das für Oldenburg neue Werk mit wahrer Begeisterung aufgenommen und eine Wiederholung in einem späteren Konzerte nötig wurde. An weiteren örtlichen Neuheiten hörten wir noch ein im Wagnerschen Freskostil gehaltenes Tongemälde: „Der Sieger", von Ludwig Neubeck (Kiel), und eine klassizistische Suite im alten Stil, die Talentprobe eines jungen Bremers, Walter Stöwer. Beide Werke wurden von ihren Komponisten erfolgreich dirigiert. Im übrigen waren die Kriegsumstände den einen großen modernen Orchesterapparat und mannigfache Proben erfordernden Werken der Gegenwartskunst nicht hold. Manche Wünsche in der Hinsicht blieben naturgemäß offen, die aber im nächsten Winter bei günstigeren Bedingungen ihre Erfüllung finden sollen. In der Hauptsache waren daher die Boeheschen Programme klassisch und romantisch gerichtet. In fünf Beethovenschen Symphonien zeigte Boehe aufs neue die Größe seiner Auffassung, die Intensität seines musikalischen Ausdrucks, in einem: glänzende Dirigenteneigenschaften, die von der Taktschlägerroutine ebensoweit entfernt sind, wie von bloßen Blendeffekten des Pultvirtuosen. Als Solisten hörten wir in diesen Konzerten die ausgezeichnete Liedersängerin Elena Gerhardt, die sich auch mit Liedern der einheimischen Komponistin Anna Hegeler einen großen Erfolg ersang, den Münchener Eduard Bach als mitreißenden Liszt-Spieler, die begabte Oldenburger Pianistin Elfriede Stammer, die tüchtige Braunschweiger Klavierspielerin Emmi Knoche, den Berliner Geiger Leopold Premyslaw mit dem Beethoven-Konzert, endlich die Hamburger hochdramatische Thea Drill-Oridge, den Hamburger Wagner-Tenor Richard Schubert, den Bremer Kammersänger Bariton Paul Stiegler und die weiche lyrische Stimme Karl Günthers in Liszts Faust-Symphonie. — Während so die Konzerte der Hofkapelle ein erfreuliches

Gegengewicht bildeten zu der sonst im Hoftheater wohl mehr aus Geschäftsgründen als aus innerer Neigung gepflegten heiteren Muse, die sich in dem sattsam bekannten Operettenkitsch breit machte, so bildeten sie andererseits einen durchaus dominierenden Faktor unseres Musiklebens. Sie haben erfreulicherweise das kritische Vermögen des Publikums so beeinflußt, daß der Schrei nach Minderwertigem geringer wird. Es fehlen hier gottlob gänzlich die Starkonzerte. Allein Elisabeth van Endert, Kammersänger Gura mit seinem Loewe-Abend und der ausgezeichnete Baritonist Joseph Degler, der als Neuheit von Wert und Eigenart Mahlers Kindertotenlieder mitbrachte, traten als selbständige Solisten auf. Ludwig Heß bewährte in einer Hebbel-Morgenfeier der Literarischen Vereinigung seine eindringliche Vortragskunst. Zwei Reger-Konzerte mit guten Solisten gab Musikdirektor Paul Syvarth. Die Chorvereine pflegen leider der Kriegsruhe. In der Lamberti-Kirche versammelte Professor Kuhlmann zu wiederholten Malen eine gewaltige Schar musikhungriger zu musikalischen Feierstunden, in denen er in stilklaren Programmen mit tüchtigen Solisten (u. a. Frau Neugebauer-Ravoth, Hamburg) viel Schönes ausbreitete. Seine Konzerte sind von alters her ein nicht unwesentlicher Faktor unseres Musiklebens und erzieherisch von hohem Wert.

Otto Schabbel.

Kunst und Künstler

— Der Musikhistoriker Dr. Ludwig Scheibler (Godesberg) feierte seinen 70. Geburtstag.

— Am 8. Juli vollendete Organist Theodor Cortum in seiner Vaterstadt Hamburg das 70. Lebensjahr. 1848 geboren, besuchte er das akademische und Realgymnasium und bildete sich in Berlin bei Fr. Kiel für den Musikberuf aus. 1867 kehrte er nach Hamburg zurück und nahm eine Lehrerstelle an, die er 1897 aufgab, um ganz der Musik zu leben. Er gründete 1872 den St. Georger Orchesterverein, den er 34 Jahre leitete und aus dem manch tüchtiger Musiker hervorging; auch die Gesangssektion des Bildungsvereins von 1845 leitete er. Seit 1916 hat er nur noch seinen Organistenposten inne und ist außerdem Sachverständiger und Revisor im Orgelbaufach. —t.

— Am 5. Juli vollendete Gustav Ernest aus Marienwerder in Charlottenburg sein 60. Lebensjahr. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und studierte in Berlin Rechtswissenschaften, bildete sich bei Th. Kullak und den Brüdern Scharwenka für die Musik aus und ging schließlich gänzlich zu ihr über. 1883 begab er sich nach London, wo er mit seinen Kompositionen die öffentliche Aufmerksamkeit erregte und sich auch als Lehrer der Musik betätigte. 1909 kehrte er nach Berlin zurück, wo er Dozent für Musikwissenschaft an der Humboldt-Akademie wurde. Von seinen neueren Schöpfungen sind zwei mit Erfolg (von Petschnikoff u. a.) gespielte Violinkonzerte erwähnenswert. Seit 1915 ist er Musikreferent an der „Deutschen Rundschau". Ueber G. Ernests erfolgreiche schriftstellerische Tätigkeit sind die Leser der N. M.-Ztg. unterrichtet. —t.

— Der als Komponist, Organist, Dirigent und Schriftsteller bekannte Paul Mittmann in Breslau feierte seinen 50. Geburtstag.

— Der Herzogl. Generalmusikdirektor Alfred Lorenz in Koburg beging am 11. Juli seinen 50. Geburtstag. Ein Sohn des bekannten Historikers Ottokar Lorenz (Wien), besuchte er die Universitäten Jena, Leipzig und Berlin zum Studium der Rechtswissenschaften und wurde in der Musik von Spitta und Radecke ausgebildet. Später wurde er Korrepetitor in Königsberg i. Pr. und München, Kapellmeister in Libau und Elberfeld, 1902 Assistent bei den Bayreuther Festspielen und 1899 Kapellmeister am Koburg-Gothaer Hoftheater, wo er 1904 zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Er ist Dirigent des Musik- und Koburger Oratorienvereins und Leiter der Symphoniekonzerte im Hoftheater; 1917 erhielt Lorenz den Titel eines Generalmusikdirektors. Schöpferisch ist er mit Opern, symphon. Dichtungen, Liedern usw. hervorgetreten. —t.

— Ernst Ed. Taubert hat eine Symphonie vollendet.

— Der Prager Komponist Dr. Gerhard v. Keußler tritt an Stelle von R. Barth an die Spitze der Singakademie in Hamburg.

— Paul Dukas ist an die Stelle des verstorbenen Debussy in den Aufsichtsrat des Konservatoriums gewählt worden.

— Der Kgl. Professor und Kammervirtuos Bruno Hoyer ist auf sein Ansuchen in den dauernden Ruhestand versetzt worden.

— Kammersänger Karl Lang ist als Lehrer für Sologesang am Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart gewonnen worden.

— Heinrich Schorn vom Hoftheater in Kassel wurde für die Kgl. Hofoper in Berlin verpflichtet.

— Richard Senff (Düsseldorf) wurde zum Kgl. Pr. Professor ernannt.

— Dr. Zemanek, Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Prag, wurde Knall und Fall entlassen, weil er — Deutscher ist. Herrliche Zustände!

— In Mannheim hat der 17jährige Walter Rehberg als Pianist Aufsehen erregt. Uns sind einige Klavierstücke von Rehberg zugegangen, von denen wir demnächst eines in unserer Beilage veröffentlichen zu können hoffen. Der junge Mann war bisher Schüler Karl Zuschneids.

— Der Violinvirtuose Jani Szanto hat seinen Wirkungskreis nach München verlegt.

— Aus Rom wird gemeldet, daß A. Boito seine Oper Nerone völlig bühnenfertig hinterlassen hat.

— Louis Delune hat sein Musikdrama „Comme va le ruisseau" dem **Théâtre des Alliés** in Paris eingereicht.

— Der Fortbildungskurs für Schulgesang, der Lehrer und Lehrerinnen Tirols aus Stadt und Land vereinigte, um dem Künstler Greiner, dem Direktor der städtischen Singschule in Augsburg, zu lauschen und vom Lehrer Greiner zu lernen, war für alle Beteiligten eine wahre Erhebung. Man lernte die Fehler, die man bisher begangen hatte, weil man vielfach ohne richtige Führung singen lernt und leider auch lehrt, erkennen, ohne von dem feinsinnigen Meister beschämt zu werden; der Chorklang veredelte sich unter seiner wundervollen Leitung, und die Erkenntnis, welchen Wert ein richtig erteilter Gesangunterricht für die gesundheitliche, künstlerische und sittliche Erziehung der Jugend haben kann, keimte in allen Hörern. Jeder häßliche Methodenstreit war aus diesen Weihestunden gebannt, in denen man sogar des Druckes der harten Zeit vergaß.

— Der Münchener Konzertverein gedenkt im kommenden Winter seine Tätigkeit wieder aufzunehmen. Eine Reihe erster Dirigenten, wie Richard Strauß, Weingartner, Löwe und Blech, wurde bereits gewonnen. Als Leiter der Volkssymphonie- und Solistenkonzerte wurde der bisherige Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Dresden, Florenz Werner, verpflichtet.

— Der Verlag Tischer & Jagenberg (Köln) kündet den Liederzyklus „Der brennende Kalender" von Karl Schadewitz, Dichtung von M. Dauthendey, an.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Am 13. Juli verschied im Alter von 73 Jahren der Kgl. Kammervirtuos und Professor der Musik Hermann Scholtz in Dresden. Mit ihm ist ein Pianist von kraftvoller Eigenart, ein liebenswürdiger Tondichter von strenger Schulung (Trio, Klavierstücke, Lieder) dahingegangen, dessen vorzügliche Ausgabe der Klavierwerke Chopins mit Recht weitverbreiteten Ruf genießt. Eine ausführliche Würdigung des Meisters brachte Nr. 19 des Jahrgangs 1915 der N. M.-Ztg.

— In Kassel ist Ernst Liebeskind im Alter von 55 Jahren gestorben. Er hat seine künstlerische Laufbahn an der Münchener Hofoper begonnen und in Köln, Schwerin und am Kasseler Hoftheater als Tenor gewirkt.

— In Leipzig ist vor kurzem die ernst strebende Musiklehrerin und Musikschriftstellerin Helene Caspar verschieden. Die Erfahrungen, die sie in ihrer mehr als 30jährigen, von hervorragenden Erfolgen gekrönten Tätigkeit namentlich als Klavierlehrerin gesammelt hat, wurden von der Verstorbenen in sachkundigen, klar und fesselnd geschriebenen Abhandlungen und Uebungswerken (Klavierunterricht, ein Wegweiser und Ratgeber für Lehrer und Lernende; die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre im Tonleiter- und Akkordstudium; praktischer Lehrgang des Klavierspiels für den Elementarunterricht mit Anwendung der modernen Bewegungs- und Anschlagslehre; Erläuterungen hierzu; Technische Studien für den modernen Klavierunterricht) niedergelegt.

— Der Bariton Kurt Lietzmann ist auf dem Felde der Ehre im Westen gefallen.

— Im Alter von 74 Jahren starb in Vitznau der um das Züricher Musikleben hochverdiente Kapellmeister und Komponist Lothar Kempter. Er war in Lauingen in Bayern geboren, studierte Jura in München, wurde aber dann Schüler von Bülow, Rheinberger, Wüllner und Bärmann an der Musikschule und war später als Korrepetitor am Hoftheater tätig. Nachdem er als Musikdirektor in Magdeburg und in Straßburg gewirkt hatte, wurde er als 1. Kapellmeister nach Zürich berufen, wo er die Leitung der populären Konzerte in der Tonhalle, später auch die der Oper übernahm und außerdem als Nachfolger G. Webers Lehrer für Theorie und Komposition an der Musikschule wurde. 1911 ernannte ihn die Universität Zürich zum Dr. phil. h. c. Kempter hat die Opern „Das Fest der Jugend" und „Die Sansculottes" sowie bekannte Werke für Männerchor und auch Lieder, Orchesterstücke und Kompositionen für Geige usw. geschrieben.

— Aus Amsterdam wird der Tod des ehemaligen Leiters der Niederländischen Oper Cornelis van der Linden gemeldet.

Erst- und Neuaufführungen

— „Christus", Passionsdrama von G. Fuchs, Musik von F. Hochreiter und Fel. R. Mendelssohn, kam in Budapest zur Uraufführung.

— Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg hat die religiöse Oper „Magdalena" von Fritz Koennecke zur Uraufführung erworben. Die Dichtung stammt von dem jungen norddeutschen Dramatiker H. H. Hinzelmann und behandelt den Kreuzestod Christi. Fritz Koennecke ist ein Tonsetzer, auf dessen Können eingeweihte Kreise seit Jahren allergrößte Erwartungen setzen. Max Reinhardt hat mit ihm zusammen ein Stück alten Testamentes zu einer Folge sprach- und musikdramatischer Handlungen geformt, die unter dem Titel „Die Könige Saul und David" im Theater der 5000 in kommender Spielzeit gleichfalls aufgeführt werden soll. Die Uraufführung der Oper „Magdalena" ist für Januar vorgesehen. — Da hat Berlin ja einen Teil seiner nötigen Sensationen beisammen.

— Das Hoftheater in Darmstadt kündet für den 30. Oktober die Uraufführung von S. Wagners Oper „Sonnenflammen" und als Eröffnungsvorstellung des nächsten Winters Shakespeares „Sturm" mit der kürzlich beendeten Musik F. v. Weingartners an.

— Die Leipziger Oper wird in der nächsten Spielzeit „Elga" von E. Lendvai in der neuen Fassung und P. Weißleders „Freimannskind" zur Uraufführung bringen.

— Das Stadttheater in Nürnberg beabsichtigt die Uraufführung der Oper „Sonnenwendnacht" von Gustav Cords.

— August v. Othegraven (Köln) hat ein Singspiel „Hansi" vollendet, welches im Winter seine Uraufführung finden soll. Das Oratorium „Marienleben" desselben Komponisten wird im Kölner Gürzenich seine Uraufführung erleben.

— „Gunlöd" von Peter Cornelius in der Bearbeitung von W. v. Baußnern wird im Frankfurter Opernhaus zur Aufführung kommen.

— Marcel Samuel-Rousseau hat der Komischen Oper in Paris seine Oper „Taras Boulba" (nach Gogol) zur Uraufführung übergeben.

— Im Zarzuela-Theater in Madrid gelangte die Operette „Griegs Sonaten" mit einer vom „Komponisten" Serrano nach Motiven des toten Meisters zusammenge—stoppelten Musik, mit wahrer Begeisterung begrüßt, zur Uraufführung. Wann kommt die unumgänglich notwendige Beethoven-Operette?

— Der Leipziger Thomaskantor Karl Straube entdeckte auf der letzten Seite einer Handschrift der sechs Solo-Violinsonaten von Joh. S. Bach im Besitz der Familie Rust eine bis dahin unbekannte Sonate für Flautosolo von des Meisters eigener Hand und ließ das anmutige Werk in einer Thomaner-Motette in der Leipziger Thomaskirche zur Uraufführung bringen.

— Die erste österreichische Aufführung von Baußnerns Oktett „Dem Lande meiner Kindheit" wird durch die Kammermusik-Vereinigung von Arnold Rosé in Wien erfolgen.

— In Graz wurden drei Orchesterstücke aus der Oper „Die roten Dominos" von Roderich v. Mojsisovics zur Erstaufführung gebracht.

— In Monte Carlo kamen neue Arbeiten von Phil. Gaubert, die symphonische Dichtung „Le cortège d'Amphitrite" (nach einem Sonett A. Samains) und eine Rhapsode über Volksweisen zum ersten Male zu Gehör.

— In Paris gelangten bei Colonne-Lamoureux zur Uraufführung: „Poème romantique" von César Galeotti, „La Tentation de St. Antoine" von Raoul Brunel und „Tableaux Flormands" von Aug. Chapuis.

Vermischte Nachrichten

— Es besteht die Absicht, eine „Deutsche Gesellschaft für Volkschöre" ins Leben zu rufen. Vorbild soll der von Schattschneider (Görlitz) begründete Volkschor sein. Die Absicht ist mit Freude zu begrüßen, bietet sie doch, wenn verständig und mit den nötigen künstlerischen und materiellen Mitteln in die Tat umgesetzt, eine Gewähr dafür, endlich einmal dem Chorkonzertelend bei uns ein Ende zu bereiten. Allzu viele Hoffnungen dürfen wir uns freilich wohl (für die nächste Zeit wenigstens) noch nicht machen.

— Um ihren Dank abzustatten für die glänzende Aufnahme, die das Leipziger Gewandhausorchester und der Bach-Verein in der Schweiz gefunden haben, werden von Leipzig Schweizer Komponisten zur Aufführung eigener Schöpfungen eingeladen werden.

— Dem Robert-Schumann-Museum in Zwickau ist neuerdings wieder eine große Zahl wertvoller Zuwendungen aus allen Teilen Deutschlands, insbesondere aus dem Nachlaß von Schumanns Schwägerin, Marie Wieck, zugegangen.

— Bei dem Wettbewerbe um eine Singspieldichtung, den der Lortzing-Libretto-Verlag, Berlin, ausgeschrieben hatte, sind 250 Textbücher das zunächst die Preisrichter beglückende Ergebnis gewesen. Preiszuerkennung am 1. Oktober d. J.

— Der St.-Michaelis-Kirchenchor (Hamburg) versendet seinen 5. Jahresbericht. Erfreulicherweise hat der verdiente Chor, der unter Leitung Sittards steht, trotz der Schwere der Zeit seine Aufgaben in zufriedenstellender Weise erfüllen können.

— Die amerikanischen Zeitungen berichten von fünfzig neuen Frauenverbänden in den Vereinigten Staaten zur Ausrottung der deutschen Kultur in Amerika. Als Angriffsobjekt kommen zuerst die Zeitungen und Fachblätter in Betracht, sodann alle deutschen Textbücher, deutsche Musik, deutsche Küche und deutsche Spielzeuge. Nur der deutsche Walzer soll auf den Tanzböden noch geduldet werden, weil man jetzt entdeckt haben will, daß er elsässischen Ursprungs sei, und zwar als Elsaß noch „gut" französisch gewesen ist. — Was wohl zu allen diesen Hanswurstereien und Gemeinheiten die Amerikaner englischen Geblüts sagen werden, die 1914/15 noch in Deutschland waren und deutsche Einrichtungen (darunter sogar solche des Polizeiwesens) studierten, um sie in den Vereinigten Staaten einführen oder doch nachahmen zu können?

Schluß des Blattes am 20. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 1. August, des nächsten Heftes am 22. August.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 22

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Künstlertypen, Menschheitstypen.

Von Dr. Ottmar Rutz (München).

Jahrzehntelange Forschungen haben es als sicher ergeben, daß jeder Mensch einen bestimmten seelischen Typus besitzt, dem ein körperlicher Typus zugehört. Er hat diesen seelischen und den zugehörigen körperlichen Typus mit einer großen Klasse von Mitmenschen gemein, um sich aber desto schärfer von anderen großen Klassen zu unterscheiden, die andere Typen haben.

Diese seelischen Typen sind in ihrer Zahl beschränkt, sie verschmelzen stets mit der Gesamtpersönlichkeit zu einer untrennbaren Einheit. Innerhalb des gleichen Typus mit seinen Millionen von Angehörigen gibt es neben den typischen Besonderheiten des Seelischen und Körperlichen zahllose individuelle Besonderheiten.

Doch ergreift der seelische Typus den ganzen Menschen: er regelt den Verlauf seiner Gemütsbewegungen, beeinflußt seine Denkmethode und beherrscht den körperlichen Ausdruck. Der Umfang dieses seelischen Ausdrucksgebietes ist ein gewaltiger: der seelische Typus formt die körperliche Gestalt seines Trägers (Körpertypus), seine Bewegungen, das Spiel der Arme, Hände und Beine insbesondere die Handschrift, er bestimmt den Klangcharakter der Stimme (Stimmtypus), die Atemtätigkeit (Atemtypus), den melodischen und rhythmischen Ablauf der Rede und des selbsterfundenen Gesanges. Noch mehr: er beherrscht das gesamte künstlerische Gestalten in Wort und Ton, bildnerische Schöpfungen und architektonische. So treten denn aus dem unendlichen Kreis der Menschheitstypen die künstlerisch verklärten als besondere Typen heraus: die Künstlertypen. Zwar mag vielfach das menschlich Typische eines Künstlers durch Nachahmung eines fremden Künstlertypus verwischt und beeinträchtigt sein. Allein gerade die größten Künstler haben ihre ausgeprägte „Handschrift", ein immer wiederkehrendes Etwas in ihren Werken, das sie dem Kundigen verrät. Wir erkennen das ebenso bei dem Maler wie Bildhauer, dem Architekten und Kunstgewerbler, bei dem Tondichter ebenso wie bei dem Sprachdichter. Den Pinselstrich des berühmten Meisters erkennen wir unter hundert Bildern heraus. Der Stein der Statue weist mit bestimmten Merkmalen auf die Hand, die den Meißel geführt. Von bekannten Werken eines Meisters schließt der Beschauer oder Hörer nach ganz bestimmten typischen Merkmalen auf den gleichen Schöpfer bei ihm bisher unbekannten Schöpfungen, ohne sich vielleicht erst Gedanken über die Eigenart dieser Merkmale zu machen. Genug: er kennt sie eben aus Erfahrung und erkennt sie wieder. Gewisse charakteristische Formen und Wendungen bringt jeder große Meister in ständiger Wiederholung: sie machen neben anderen das Wesen seines originalen Schaffens aus. In Anfangswerken deuten sie sich erst an: die Tatze des Löwen.

Das menschlich Typische ist da stets künstlerisch verklärt und erhoben. Wie der Künstler im Leben spricht, wie er leibt und lebt, so leben auch, bald deutlich, bald weniger deutlich erkennbar und durch die besonderen Ziele einer künstlerischen Aufgabe, durch den Ueberreichtum individueller Besonderheiten verdeckt, die Gestalten, die er schafft.

Der nachschaffende Künstler, wie überhaupt jeder künstlerisch Genießende gerät nun stets in ein besonderes Verhältnis zu dem Typus des schaffenden Künstlers: Jeder Nachschaffende, jeder Kunstgenießer hat seinen seelischen Typus mit allen zugehörigen körperlichen und stimmlichen Besonderheiten. Ist der seelische Typus des Schaffenden und des Nachschaffenden gleich, so herrscht typische Uebereinstimmung, ist er anders, so beginnt ein Kampf zwischen den Typen in doppelter Beziehung, zwischen den seelischen und den körperlichen Typen. Der seelische Typus des Wiedergebenden — der Sängertypus, Redner-, Schauspielertypus — sucht sich selbst gegenüber dem seelischen Typus des Schöpfers zu behaupten, diesen zu unterdrücken, gewaltsam umzumodeln oder sich lau mit ihm auseinanderzusetzen. Doch oft tritt auch der glückliche Fall ein, daß die Seele des Wiedergebenden, des Kunstgenießers durch suggestiven Einfluß des schöpferischen Seelentypus sich völlig in diesen einfühlt, ihren eigenen Typus verläßt und abstreift: dann geht sie ganz im schöpferischen Typus auf, die Grundlage für das völlige künstlerische Verständnis ist vorhanden. Doch eines kann noch fehlen: der körperliche und stimmliche Typus des Wiedergebenden kann sich noch eigensinnig behaupten. Das hat zur Folge, daß die Wiedergabe nicht künstlerisch vollendet, sondern mit Mängeln aller möglicher Art behaftet ist, deren Auftreten bisher unerklärlich war. Auch da kann aber ein Glücksfall eintreten: unter dem gleichen suggestiven Einfluß wie oben stellt sich der Wiedergebende auch körperlich und stimmlich um, nimmt einen andern Körper- und Stimmtypus an. An die Stelle dieses zufälligen, vielfach unkontrollierbaren und unbewußten Umstellens die bewußte Annahme des richtigen zugehörigen Körper- und Stimmtypus zu setzen, ist ja der Kernpunkt der Rutzschen Typenlehre, soweit sie Stimmbildungslehre ist, nachdem durch Joseph Rutz die verschiedenen Haupt- und Untertypen der Körper- und Stimmeinstellung entdeckt worden waren.

Hieraus ergibt sich klar die formgestaltende Macht des seelischen Typus. Nicht so ist es, als ob die körperliche Umstellung eine Aenderung des seelischen Typus bedeute, nein, sie bedeutet nur die Annahme der zugehörigen (adäquaten) Ausdrucksmittel des seelischen Typus; diesen selbst muß sich der Nachschaffende, der Kunstgenießer durch seelisches Einfühlen mittels des Willens zum Nachfühlen als suggestiv erworbenen verschaffen. Drum würde es auch dem schaffenden Künstler nicht möglich sein, dadurch in einem anderen seelischen Typus zu schaffen, daß er sich lediglich körperlich umstellt. Wer das meint, übersieht, daß der körperliche und stimmliche Typus (nebst zugehörigem Atemtypus) ja nur eine körperliche Folgewirkung der seelischen Erregung ist. Niemand kann ernsthaft behaupten, daß die Ausdrucksgebärde der Trauer dasselbe sei wie das Gefühl der Trauer, vielmehr ruft erst diese jene hervor.

Andererseits ist es möglich, die Gebärde der Trauer willkürlich anzunehmen. Durch den Willen zur Annahme lediglich der Ausdrucksbewegung kann ich aber nicht die Gemütsbewegung der Trauer hervorrufen.

Vielfach mag der naiv Urteilende, dem die menschliche Natur ein Buch mit sieben Siegeln ist, es nicht verstehen, wieso die Muskeln des Körpers, die ihm nur Stücke Fleisches sind, mit dem Seelischen in Zusammenhang stehen können. Da möchte er auf das verwiesen werden, was in langen Jahren mühevollster Arbeit die Seelenforscher — die Psychologen, Physiologen und Nervenphysiologen — festgestellt haben: daß nämlich der Muskel als Fleisch für sich gar nichts ist; er lebt und gedeiht nur, weil er durch Nerven vom Gehirn aus gespeist und gelenkt wird. Im Gehirn aber — im Großgehirn — ist der Sitz aller höheren und höchsten seelischen Fähigkeiten. Wenn durch die Erregung des Seelischen, vom Großgehirn aus, die zum übrigen Körper führenden Nerven erregt werden und dadurch der Körper in seinen Formen gestaltet wird, so ist diese Gestaltung nicht selbst mit dem Seelischen gleichbedeutend, sondern nur eine Wirkung der seelischen Erregung.

Das zeigt sich analog auch an den Werken der schaffenden Künstler. Sie tragen den künstlerisch verklärten Ausdruck des Seelischen und sind doch nicht das Seelische selbst. Doch verdanken wir gerade diesen Merkmalen des Ausdrucks, wie sie erfahrungsmäßig festgestellt worden sind, einen tiefen Einblick in die Natur des Schaffenden, in die Seele des Künstlers, in das Wesen des Rein-Künstlerischen.

Jeder seelische Typus hat seine besonderen Formmerkmale: Tondichtungen mit dem Typus I zeichnen sich durch große Gleichmäßigkeit im Rhythmus, durch glatten Melodiefluß, übersichtliche Gliederung, stark gewölbte melodische Linien und Neigung zu raschem Tempo aus. Sie vermeiden große Gegensätze in der Lautheit. Als heiß und zugleich weich kann man am besten die seelischen Gefühle dieses Typus bezeichnen, des südlichen, italienischen oder römischen. Aus der großen Zahl der Angehörigen dieses Typus I seien lediglich Palestrina, Salvator Rosa von älteren, Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo von neueren Tondichtern genannt, unter deutschen: Mozart, Haydn, Schubert, Bruckner.

Das Typische, das in den Werken der Tondichter mit Typus I herrscht, ist ebenso für die Sprachwerke bezeichnend: rasches Tempo der Rede, übersichtliche Gliederung, melodische Sprechweise, glatter Fluß. Sie eignen ebenso den alten Römern wie Horatius, Ovid, Cicero, wie den italienischen Dichtern von Dante, Tasso bis Manzoni. Unter den deutschen Dichtern haben sie Goethe, Rückert, Körner, Heyse, Jakobowski.

Bekannt ist, daß Goethe selbst als einen Komponisten für seinen Faust den typisch gleichen Mozart nannte, daß neuere Forschungen (Nohl, über „Typische Kunststile", Diederichs) die „Süße Kampflosigkeit", das „Getragenwerden", die „Leichtigkeit der Bewegung" als typische Merkmale Goethescher Lyrik, Schubertscher Musik und Mozartscher Werke hervorhebt. Die „Wonne der Hingabe", das „Mühelose", das Fortlaufen des Rhythmus, das anhaltende Fließen, das Harmonische und Melodisch-Schwelgerische finden wir in den Werken des Typus I.

Dem entspricht das dunkel Verschleierte und Weiche des Stimmtypus I, seine satte dunkle Färbung, der mühelose, gehauchte Ansatz, der sinnliche Klangreiz, getragen von tief versammeltem Atem.

In den Werken der bildenden Kunst gewahren wir sinngemäß die gleichen typischen Ausdrucksmerkmale wie bei den Werken der Ton- und Sprachkunst: die harmonische Gleichgestimmtheit und Gesamtstimmung ohne gegensätzliche Farbeneffekte, die Klarheit und Uebersichtlichkeit der allgemeinen Gestaltung und der besonderen Linienführung. Hier wäre die Masse der italienischen Maler, aber ebenso einzelne deutsche, wie Schwind, Lenbach, Feuerbach, Stuck, Hildebrand zu nennen. Der romanische Baustil mit seinen starken Rundungen, seiner übersichtlichen und klaren Linienführung zeigt besonders einfach und überzeugend die Ausdrucksmerkmale des Typus I.

Typus II, der deutsche oder nordisch-weiche Menschheitstypus hat mit dem südlichen Typus eine gewisse Weichheit gemeinsam, unterscheidet sich aber, besonders in seiner reinsten Urform, durch eine klare, überirdische Kälte und Einfachheit von jenem. Das Sinnlich-Schwelgerische des Typus I ist ihm fremd: Reinheit, Klarheit, Gemessenheit bis zur Nüchternheit sind ihm eigen. Die Gefühle des Typus II kann man am besten als kühl und weich beschreiben. Sie verlaufen ohne den heißen Schwung, den die Gefühle des Typus I besitzen. In Ton- und Sprachdichtungen des nordisch-weichen Typus herrschen die einfache, gerade, vom Ueberschwang freie Linie, glatter, doch nicht so eilender Fluß, übersichtliche Gliederung von strenger Einfachheit, zarte Färbung und durchsichtige Gesamtanlage, wenn wir auf die Werke der bildenden Kunst übergehen, ruhige Verteilung des Lichts, lichte Farben und große Weichheit der Linienführung (Biedermeierstil). Der Stimmtypus ist hell und weich. So einfach, wie dies zunächst scheinen mag, ist jedoch die Scheidung von Typus I und II nicht. Es gibt innerhalb eines jeden dieser zwei Typen Untertypen: den Urtypus I (Typus I warm) und den etwas dem Typus II sich annähernden Typus I temperiert (Typus I kalt). Ebenso scheidet sich der Typus II in den Urtypus II (Typus II kalt) und den dem Typus I sich nähernden Untertypus II temperiert (Typus II warm). Die temperierten Untertypen sind — das Nähere würde hier zu weit führen — augenscheinlich durch geschlechtliche Vermischung von Trägern mit Urtypus I und Urtypus II mit nachfolgender Vererbung entstanden. Typus I kalt kann als italienischer Typus mit deutschem Einschlag, Typus II warm als deutscher Typus mit italienischem (südlichem) Einschlag bezeichnet werden. Palestrina, Donizetti, Haydn, Bruckner, Körner, Rückert, der Franzose Debussy haben den heißesten Urtypus I, Verdi und die andern oben genannten italienischen Tondichter den Untertypus I mit nordischem Einschlag, ebenso Goethe, Mozart, Schubert diesen.

Die heiße Ueberschwänglichkeit des Urtypus I ist bei dem Untertypus I mit nordischem Einschlag durch eine gewisse Abklärung gemildert.

Als weitere Komplizierung ist das Auftreten einer besonderen Gefühlsart zu verzeichnen, die sich mit jedem Typus und zwar sei es seiner Urform oder der temperierten Form verbinden kann: die schwerbewegliche (pathetische) Art. Sie tritt uns in Händel verkörpert entgegen, ebenso in Dante, Tasso, Michelangelo und anderen. Während Händel in seinen Werken zwischen dem schwerbeweglichen (großen) Urtypus I und dem Untertypus I mit nordischem Einschlag wechselt, bleiben Dante, Tasso, Michelangelo dem großen Untertypus I mit nordischem Einschlag treu. Wie Michelangelos Gedichte, so drücken seine bildnerischen Werke diesen schwerbeweglichen Typus I mit nordischem Einschlag aus: dieser Ausdrucksstil ist der Stil der Renaissance. Reichbewegte, weitausladende Formen, wuchtige Massen sind der Ausdruck dieses Typus I großer Art, mit einer demnach vorhandenen Milderung durch den abklärenden nordischen Einschlag. Der Gegensatz: Raffael zu Michelangelo ist der Gegensatz des Urtypus I (Typus I warm) kleiner Art mit seiner Weichheit und Beweglichkeit, Inbrunst und Verschleierung, mit seinen dunklen, gesättigten Farben.

Innerhalb des Typus II kehren die gleichen Unterschiede wieder. Nur einige wenige Beispiele seien genannt. Brahms ist der Urtypus II voll Klarheit, Kühle, Gefühlseinfachheit bis zur Nüchternheit. Robert Franz, Typus II mit südlichem Einschlag, drückt ein reicheres, lebhafteres Gemütsleben, mit einer Neigung zum Romantischen aus. Schumann (übrigens zwischen „Kalt" und „Warm" wechselnd) ist in den meisten seiner Werke der Romantiker der wärmeren Spielart des Typus II. Beethoven — in den Arten wechselnd — tritt uns in Fidelio und der „Hohen Messe" wie Brahms, in Liedern wie Mignon, Adelaide, An den fernen Geliebten, Andenken wie Schumann entgegen.

Beide, Beethoven und Schumann, werden häufig in ihrem Schaffen noch durch die hinzutretende große (pathetische) Art kompliziert: da tritt dann der weitausladende, gewaltige Schwung, die hochpathetische Geste zu all den sonstigen Ausdrucksmerkmalen hinzu. Stets besitzt diese der Goethe und Mozart so wesensverschiedene Schiller: schwerbeweglich, pathetisch und doch in gleichmäßigem Fluß verlaufen seine Werke,

im Wechsel zwischen Urtypus II und Typus II mit südlichem Einschlag. Das „Sentimentalische" seiner Dichtung umfaßt dies Schwerbewegliche mit gegenüber dem „Naiven" und Leichtbeweglichen Goethes und Mozarts. Schwer und groß wie Schiller tritt uns Dürer (stets augenscheinlich Urtypus II groß) entgegen, zu denen sich im Typus gleich, jedoch mit südlichem Einschlag und schwerer Art die Brüder Kaulbach reihen, desgleichen Hans Thoma. Menzel dagegen besitzt den seelischen Urtypus II (kalt) leichtbeweglicher Art, Richter den Typus II mit südlichem Einschlag. Wie bei Schiller gegenüber Goethe, bei Dürer gegenüber der italienischen Kunst, so gewahren wir bei den andern Angehörigen des Typus II die schmerzliche und kampfvolle Auseinandersetzung mit der Kunst des Typus I.

Ein ganz neues Moment bringt der Typus III, der nordisch harte Typus, der urkeltische, hellenische, französische: das Seelisch-Heftige und Harte, das ungestüm Wechselnde und Gegensätzliche bei geringer Wärme, stets sofort auch geschieden in einen kalten und warmen Untertypus. Der Urtypus III ist kalt, der Untertypus temperiert und dadurch dem Typus I angenähert. Ungleichmäßige Rhythmik, unübersichtliche Gliederung, starke Gegensätze in der Lautheit sind seine Ausdrucksmerkmale in Musik und Sprachdichtung, starke farbige Gegensätze in Musik wie bildender Kunst treten hinzu. Abgesehen von französischen Künstlern sind es unter Deutschen vor allem Bach, Liszt, Wagner, Böcklin, Klinger, die diesen Typus vertreten. Auch hier ist die warme Art im Gefühl und Ausdruck reicher, überschwänglicher, zur Romantik neigend, aber auch weniger klar und übersichtlich. Richard Wagner tritt uns als hochkomplizierter Typus III — bald im Urtypus, bald mit südlichem Einschlag, meist verbunden mit schwerer Art und andern nur kurz zu erwähnenden Arten, nämlich der dramatischen und tiefausgeprägten Art —, entgegen. Aehnlich Kompliziertes kennt der Typus I nur in Händel (bald warm, bald kalt, groß, tiefausgeprägt), Typus II nur in Beethoven (ebenso wechselnd), Dürer (II, kalt, groß, tiefausgeprägt). Dazu kommen Michelangelo (I, kalt, groß), Rubens (III, warm, groß). In der bildenden Kunst, auf die wir damit überleiten, ist der künstlerische Ausdrucksstil des Typus III die Gotik, in seiner warmen, schweren (pathetischen) Art das Barock, in seiner kalten, einfachen Art der altgriechische Baustil und das Empire.

Als gemeinsam für die Werke des Typus III können wir darum das Ungleichmäßige im Rhythmus, das Ruckartige mit Perioden des Nachlassens bezeichnen. Die Gestaltung strebt bei Typus II wie III in die Höhe, aber während Typus II in weichem fortlaufenden Flusse gestaltet, türmt sich Typus III ruckweise, sich überstürzend empor. Typus I dagegen rundet sich ebenmäßig und behende nach Höhe wie Breite gleichermaßen ab. Das Sinnbild des Typus I ist die Kugel, des Typus II die stehende Ellipse, des Typus III die stehende Raute. Der Rokokostil ist zweifellos aus dem Typus I heraus geboren, der Biedermeierstil aus Typus II, wie auch die deutsche Renaissance und deutsch-bürgerliche Gotik durch das weich-kühle Fühlen des Typus II bestimmend beeinflußt ist. Das ruckweise Emporstreben des Typus III kann nicht überzeugender als durch die altfranzösische Gotik veranschaulicht werden. Zwischen ihr und der typischen Ausdrucksmusik Liszts und Wagners ergeben sich überraschende Parallelen, die an längst Bekanntes und Geäußertes anknüpfen: das Unübersichtliche und Verworrene des gotischen Stiles, das schon lange behauptet wird, erinnert an die gleiche Beurteilung der Musik Wagners und Liszts, an die unendliche Melodie, die Chromatik beider; das Zackige ihrer Tonlinien an die Wimperge und Fialen der Gotik. Wie man geäußert hat, daß ihre Musik keinen Ruhepunkt gönne, so hat man dies als Eigenart des gotischen Stiles hervorgehoben: man hat von der „Auflösung" des gotischen Baus gesprochen wie von der Melodie-, ja Musiklosigkeit der Musik des Typus III. In Wirklichkeit ist dies alles eben der echte Ausdruck dieses Seelentypus, der durch ganze Gefühlswelten von Typus I und II geschieden ist, so wie diese sich wieder untereinander scheiden.

Alle diese typischen Verschiedenheiten von Kunst und Künstler haben ihren Grund in den Verschiedenheiten der Menschheitstypen. Neben sie treten noch außerdem die Verschiedenheiten im Rein-Künstlerischen; also künstlerische Besonderheiten, die nicht auf dem Typisch-Seelischen beruhen. Eine kurze Uebersicht macht dies völlig klar: der schaffende Künstler trifft eine doppelte Auslese: 1. er wählt nur die Ausdrucksformen seines Menschheitstypus, und 2. unter diesen, die zahllos vom künstlerisch Wertvollen bis zum künstlerisch Bedeutungslosen sich abstufen, nur die ihm künstlerisch wertvoll erscheinenden. Die weitere rein künstlerische Gestaltung entscheidet über die Kunstformen des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, über die Verbindung mit Fragen der Weltanschauung (Richard Wagner: Schopenhauer, Mozart: Freimaurerei, Bach: Protestantismus, Liszt: Katholizismus, Goethe: Pantheismus), über Aufgaben und Ziele der Kunst (Richard Wagner im Gegensatz zu Meyerbeer trotz gleichen Typus III, wenn schon auch in den Unterarten verschieden). Auch hier ergibt sich allerdings oft eine Richtungsbestimmung durch den Haupttypus: Typus III hat eine innige Neigung zum Affekt, zum gefühlsdramatischen Untertypus, der allerdings in jedem Typus existiert, jedoch bei Angehörigen des Typus III besonders häufig ist, Typus I hat eine Neigung zum Lyrisch-Beschaulichen. Richard Wagners Neigung zum Dramatischen wurzelt so in seinem Typus III, Goethes Lyrik im Typus I. Das Zielmäßige, stetig sich über sich selbst Erhebende Beethovens ist die höchste Entwicklung der Wesensmerkmale des klar und weich, aber stetig fließenden Typus II.

Die Fülle von Vergleichspunkten und Gegensätzen ist, wenn man das ganze Gebiet von Musik, Sprachkunst und bildender Kunst in den Kreis der Betrachtung zieht, geradezu unerschöpflich. So konnte es die Aufgabe dieser Ausführungen nur sein, neben kurzen Zusammenfassungen einzelne Beispiele zu geben[1].

Unter unzähligen beweiskräftigen, wenn schon ungewollten Zeugnissen für die neue Lehre sei nur eines aus neuester Zeit hervorgehoben: „Man wird unstreitig bei Künstlern aller Zeiten, die kühn aus der Vollkraft ihres Ich schöpften, ein ihnen eigentümliches Festgehaltensein von bestimmten Farben ..... mit sicherem Griff klarzulegen vermögen" (Theodor Däubler, Insel-Almanach 1918).

Briefe von Robert Volkmann.

Gesammelt und herausgegeben von Hans Volkmann.

(Schluß.)

Finden Briefe dergleichen launigen Inhalts gewiß das Interesse der großen Allgemeinheit, so fesseln demgegenüber wieder andere mehr die Aufmerksamkeit des kleineren Kreises der Fachmusiker, so besonders die Briefe an Franz Liszt wegen der Widmung seines großen b moll-Trios, für dessen weitere Verbreitung sich der stets hilfsbereite Meister in seiner bekannten hochherzigen Weise bereitwilligst eingesetzt hatte, an führende Persönlichkeiten des damaligen musikalischen Lebens in Deutschland, so an Franz Brendel, den Herausgeber der von Robert Schumann seinerzeit gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik", an den Musikschriftsteller Richard Pohl, an die berühmten Geiger Ferdinand David und Edmund Singer wegen der Aufführungen seiner verschiedenen Kammermusikwerke, dabei stets mancherlei schwebende musikalische Fragen und künstlerische Angelegenheiten mit diesen seinen Zeitgenossen besprechend, in gleicher Weise Rat erteilend und erbittend, ferner an Hans v. Bülow zu dessen Vermählung mit Liszts Tochter, Cosima, der späteren Gattin Richard Wagners, wenn er schreibt: „Ich hoffe, daß die Ehe Sie so beglücken möge, wie Sie es verdienen, was Ihnen wohl auch nicht fehlen wird, da,

[1] Eingehende Ausführungen siehe bei Rutz: Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Breitkopf & Härtel.

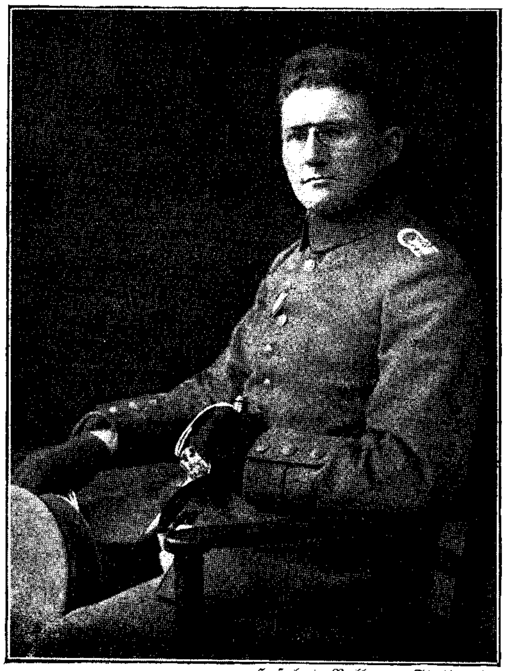
wie ich gehört habe, Ihre Auserwählte mit sehr vielen ausgezeichneten Eigenschaften begabt ist..... Mit Vergnügen las ich auch in den Zeitungen, daß Sie in bevorstehender Saison Orchestergeneral sein werden; ich wünsche Ihnen zu dieser Geduldsprobe einige Scheffel Phlegma und das dabei so nötige Glück."

Im Zusammenhang damit ist es nicht uninteressant die Stellung zu betrachten, die Volkmann dem künstlerischen Leben und Treiben seiner Zeit, der auf Liszt und Wagner aufbauenden „neudeutschen Schule" überhaupt gegenüber einnahm. Während Volkmanns Kompositionen, von dem Standpunkt unserer heutigen Zeit aus beurteilt, mehr der Mendelssohn-Schumannschen Richtung entsprungen zu sein scheinen, hielt sich ihr Schöpfer selbst, wie aus mancherlei Briefstellen deutlich hervorgeht, für einen durchaus fortschrittlich gesinnten, auf der Höhe seiner Zeit und ihren geistigen und technischen Errungenschaften stehenden Künstler. Seine anfangs gewiß freundschaftlichen persönlichen Beziehungen zu den vorhin genannten Persönlichkeiten und dem engsten Lisztschen Freundeskreis bestätigen dies allem Anschein nach ebenso wie etwa auch die Tatsache, daß er sich von dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig für die Veröffentlichung seines a moll-Quartetts an Stelle eines Honorars in barem Geld die Partitur des „Lohengrin" als Entgelt ausbittet. Auch für Liszts bei dem großen Musikfeste in Pest im Jahr 1865 zum erstenmal aufgeführtes Oratorium „Die heilige Elisabeth" findet er Worte hoher Anerkennung und Wertschätzung, wenn er schreibt: „Das Oratorium halte ich für seine gelungenste Komposition: es ist darin mehr Erfindung, Natürlichkeit, Fluß in den Melodien und Geist in der Durchführung als in allen seinen bisherigen Werken enthalten. Natürlich ist es kein Oratorium im hergebrachten Sinne, und Dittersdorf, Rolle, Graun, Schicht, Schneider möchten kuriose Ohren machen, wenn sie, von denen man mehreren eine „zu reiche" Instrumentation vorwarf, so oft das Posaunengedröhn mit Beckenschall hörten. Und nicht eine einzige Fuge ist drin, dagegen „lohengrinliche" Personencharakterisierung, doch ist das mit Geist gemacht, und wenn die Längen in dem Opus gestrichen werden, können unbefangene Musiker und Laien viel Vergnügen an dem Werke finden. Natürlich übertreibt nun Bülow, der auch hier ist, wenn er dieses Oratorium das größte Werk dieses Jahrhunderts nennt, was er in einem Toaste tat. Mäßigung ist überhaupt nicht seine und seiner Gesinnungsgenossen Sache, wovon er hier wieder verschiedene Beweise ablegte. Der Beifall, den „Die heilige Elisabeth" bei zweimaliger Aufführung erhielt, war begreiflicherweise gewaltig." Und doch kann und will er sich andererseits auch dem von Liszt gegründeten „Allgemeinen deutschen Musikverein", in dessen Streben und Wirken sich damals eben der künstlerische Fortschrittsgedanke am sichtbarsten verkörperte, nicht anschließen, die Einladung, ihm als Mitglied beizutreten, um auf dem bevorstehenden Tonkünstlerfest in Karlsruhe eine seiner Kompositionen aufführen zu können, lehnt er mit der Begründung ab: „Ich will mich nach keiner Seite hin binden. Möglich, daß ich später meine Meinung in dieser Beziehung ändere; in meiner Isoliertheit hier bin ich gegenwärtig zu wenig mit dem deutschen musikalischen Parteiwesen vertraut, so daß ich es vorziehe, für jetzt lieber gar keiner Partei anzugehören, es müßten denn meine mir unbekannten Gesinnungsgenossen, nämlich jene Künstler, Kunstschriftsteller und Kunstfreunde, die, was sie in der Kunst gut und schön finden (von welcher Seite es auch kommen möge), aufrichtig anerkennen und zu verbreiten suchen, irrtümlich als Partei bezeichnet werden. Nebenbei sei bemerkt, daß ich zu denen gehöre, die hoffen, daß sich die Parteien, die gegenwärtig einander noch schroff entgegenstehen, nach und nach einander nähern und zum Gewinn für die gute Sache endlich ganz vereinigen werden!" Ein andermal schreibt er in dieser gleichen Angelegenheit an Edmund Singer: „Die einen halten mich immer noch für einen Zukunftsmusiker, während andere einen Zopf an mir sehen wollen; ich weiß nur so viel, daß ich weder Zukünftler noch Zopf sein will, sondern bloß Volkmann, und das ist mein Malheur, so 'ne Gesinnungslosigkeit verzeiht man schwer. Ich glaube ohne Vorurteil zu sein (nämlich in rebus music.), weil ich die guten Leistungen jeder Partei anerkenne, soweit mein Urteil reicht; aber ein echter Parteimann tadelt das, und so bin ich zu beklagen. Ich weiß nicht, welches Ihr Dogma ist, ob Sie links, rechts oder in der Mitte sind, kann daher Ihre Leiden und Freuden nicht beurteilen. Wenn ich aber mein Ideal nur halbwegs erreichen will, habe ich noch eine schwere Arbeit vor mir, mögen auch gewisse Herren darüber lächeln!" Gleichwohl schloß sich Volkmann doch späterhin dem „Allgemeinen deutschen Musikverein" an und fast bei jedem der nun in der nächsten Zeit folgenden Tonkünstlerfeste zieren Werke aus seiner Feder das Programm, stets von herzlichem Beifall aus Fach- und Laienkreisen begrüßt. Und doch berührt es wiederum eigenartig, daß Volkmann einerseits mit manchen Musikern, deren künstlerische Bedeutung für uns heutzutage recht wesentlich beschränkt erscheint, nach wie vor im engsten, eingehendsten Briefwechsel gestanden hat, während andererseits dagegen seine persönlichen Beziehungen zu den leitenden Kreisen der neudeutschen Schule im Lauf der Jahre sichtlich erkaltet sind. Auch sein Aufenthalt in Bayreuth im Sommer des Jahres 1882 zur ersten Aufführung des „Parsifal" wird wie auch die Aufführung des „Nibelungenrings" in Pest unter Angelo Neumann im Frühling des darauffolgenden Jahres nur eben mit einigen kurzen Worten flüchtig erwähnt, aber über diese Werke selbst und ihren künstlerischen Eindruck auf ihn, über sein Urteil findet sich in diesen Briefen, doch immerhin recht befremdlicher Weise, nirgends auch nur eine einzige Silbe, so wenig als anscheinend auch ein näherer persönlicher oder brieflicher Verkehr zwischen Wagner und Volkmann von keiner der beiden Seiten versucht, geschweige denn erreicht wurde. Zugegeben selbst, daß Volkmann in vieler Hinsicht eine etwas zurückhaltende und vorsichtige, ja manchmal sogar fast etwas verschlossene Natur gewesen sein mochte, so kann daraus doch wohl nicht mit Unrecht gefolgert werden, daß er ein inneres, auf tiefer Einsicht und begründeter Erkenntnis beruhendes Verhältnis zu Wagner und seiner Kunst nicht hat finden können.

Zwischen solche Erörterungen nicht eben leichter künstlerischer und kunstpolitischer Fragen hinein liest es sich dann wieder überaus freundlich und anheimelnd, mit welch tiefer Herzlichkeit Volkmann trotz seiner weiten räumlichen Entfernung doch eng an seiner Heimat, seinen Geschwistern und deren Kindern hing, wie gern er sie immer auf seinen Reisen besuchte, welch innigen Anteil er stets an ihrem Wohlergehen nahm. Ganz besonders seinen Neffen Oskar, der Apotheker in verschiedenen Städten Sachsens war, scheint er in sein Herz geschlossen zu haben und sehr erheiternd — ein treffliches Beispiel von Volkmanns köstlichem Humor — muten die verschiedenen guten und wohlgemeinten Ratschläge an, die er ihm für seinen Beruf und seine Laufbahn mit auf den Weg gibt: „Du wirst oft mit der Nase und Zunge arbeiten müssen, um zu prüfen, ob die Mischung geeignet ist, die armen Todeskandidaten noch etwas länger, als die lachenden Erben es wünschen, auf den Füßen zu erhalten ... doch sei ja vorsichtig in der Mischung und verwechsele nicht die Rezepte, damit nicht einer, der eine rote Krankheit hat, auch noch eine schwarze dazu kriegt. Dann sagt man wohl: Viel hilft viel, aber den Apothekern möchte ich zurufen: Wenig schadet weniger, und das ist wichtiger; man möchte oft giftig werden über euch giftige Apotheker mit euren lateinischen Speisezetteln..... Wenn ich hören werde, daß du ein recht gescheiter Apotheker geworden bist, werde ich dich noch mehr schätzen als jetzt, wo ich schon so viel Gutes von dir gehört habe; wenn ich aber erfahren werde, daß du die Kunst erfunden hast, wie man ohne Apotheke gesund wird, dann werde ich einen ungeheuren Respekt vor dir bekommen.... Spielst du auch noch Klavier? Ich hoffe; vernachlässige es womöglich nicht ganz, es kann dir manche angenehme Stunde bereiten und dich in Gesellschaften beliebt machen, wodurch auch nichts verdorben wird. Singst du vielleicht gar? Wenn du Stimme hast und Gelegenheit singen zu lernen und zu üben, unterlaß es nicht, du wirst

es nicht bereuen, selbst wenn du kein Sänger von Profession werden willst..... Nun lebe wohl, bleibe gesund, wachse in Weisheit und Tugend sowie in der Kunst, Pillen, Pulver und Salben billig und so zu bereiten, daß man gesund wird davon in Ewigkeit." Bei Oskars erstem Buben war unser Meister denn auch zu Gevatter gebeten worden und in seinem Dankschreiben für diese ihm widerfahrene Ehre hofft er scherzhafter Weise, „das lauwarme Wasser auf dem Kopfe werde den kleinen Heiden einstweilen genügend von den Vorzügen des Christentums überzeugt haben."

So getragen von der Anhänglichkeit und Liebe seiner Verwandten, von Verehrung und Dankbarkeit seiner Schüler und Freunde (zu ihnen gehörte in späteren Jahren auch der Freund Liszts, der bekannte, noch heute lebende einarmige Pianist Graf Géza Zichy), gestützt auf vielfache Erfolge seiner Werke war Robert Volkmann ein heiterer, freundlicher Lebensabend beschieden, so daß er wohl ganz mit Recht von sich sagen durfte: „Mich hat das Schicksal oft bei den Ohren gehabt, mehr als es mir erwünscht war, bis ich mir endlich meine Position erobert habe..... Doch habe ich mich endlich durchgeschlagen, so daß mich wenigstens jetzt die musikalische Menschheit einigermaßen gelten läßt." Sein zielbewußtes eifriges künstlerisches Ringen und Streben fand denn auch nach außen hin Anerkennung und Bestätigung durch seine Berufung als Professor für Kompositionslehre an die berühmte ungarische Landes-Musikakademie in Pest, eine Auszeichnung, die von ihm freilich mehr als eine Bürde denn als eine Würde empfunden werden sollte. In seinen letzten Lebensjahren wohl immer ein wenig leidend, starb er doch eigentlich unerwartet an einem Hirnschlag, als er sich eben zu einer Verabredung mit einem seiner Freunde anschickte.



Hofphot. Vollmar, Stuttgart.

Heinrich Sindlinger †.

Ueberblickt man von hier aus rückschauend Volkmanns Persönlichkeit als Künstler und als Mensch, wie sie uns aus eben diesen seinen Briefen so lebenswahr und deutlich entgegentritt, so findet man die eingangs erwähnten Worte über deren tiefe Bedeutung und hohen Wert nicht nur vollauf bestätigt, sondern vielmehr auch in mancher Hinsicht sogar noch übertroffen, und herzlichste Dankbarkeit gebührt dem Herausgeber dieser Sammlung, Dr. Hans Volkmann, für seine so mühevolle, treue, schätzenswerte Arbeit; ihren schönsten Dank und Lohn möge sie darin finden, daß Robert Volkmanns Werke, gerade eben an der Hand dieser Briefe, immer mehr und mehr zum Gemeingut unseres Volkes werden und dort, wenn auch erst spät, doch noch endlich jenen Ehrenplatz erringen mögen, der ihnen mit Fug und Recht gebührt.

August Richard (Heilbronn a. N.).

Heinrich Sindlinger †.

Namenlose Opfer heischt der Moloch Krieg. Er kennt keine Werte. Alles verschlingt er: Besitz, Schönheit, Glück. Wieder hat seine bluttriefende Hand einen Namen ausgelöscht, der einmal in der deutschen Musik Geschichte geworden wäre.

Schon der Tod des Pianisten Sindlinger allein hätte eine schmerzliche Lücke gelassen. Aber der am 18. März an der Westfront Gefallene war mehr.

Sindlinger war geboren am 19. August 1883 im Schulhaus in Gschwend OA. Gaildorf. Wenn je einmal, so hatte hier die Schopenhauersche Hypothese von der Wesensgemeinschaft zwischen Kind und Genie Geltung. Mit vier Jahren spielt der Junge Choräle in allen Tonarten. Als neunjähriger „Organist" besorgt er den musikalischen Teil einer Trauung ohne jede Vorbereitung auf fremder Orgel mit freiem Vor- und Nachspiel. Kaum mit den Füßen aufs Pedal reichend, versieht er häufig den Organistendienst des Vaters. Der $13\frac{1}{2}$-Jährige bringt bei der Aufnahmeprüfung in die Präparandenanstalt Nürtingen außerhalb allen hergebrachten Rahmens mit erstaunlicher Sicherheit Beethovens As dur-Sonate zu Gehör. Und eben dies Hergebrachte hat, wie Tertullian sagt, den jungen Künstler ans Kreuz geschlagen. Mit diesem Seminarkreuz schleppend muß der von seiner hochmusikalischen Mutter so weit Geförderte wie Hans und Kunz die ganze Zweiglesche Klavierschule von A—Z „zur Hebung seiner künstlerischen Fähigkeiten" sich durchmartern. So war eine solch reiche Innennatur, eine solch ausgeprägt künstlerische Wesenseigenheit einem musikalischen Handlangertum wehrlos preisgegeben, das in seiner eingewachsenen, verbohrten, förderungswidrigen, pedantischen Handhabung mit dem griechischen „Pädagogik" im heutigen Sinn schlechterdings nur die Buchstaben gemein hat.

Wie das kurzsichtige, alles und alle nivellierende, von seiten der obersten Behörde gehandhabte System den Werdegang des Höherwollenden um kostbare Jahre brachte, davon zeugt der abschlägige, Sindlinger nach dessen vorzüglich bestandenem II. Dienstexamen erteilte Bescheid über Anstellung in der Nähe Stuttgarts zwecks Besuchs des Konservatoriums. „Was haben Sie bisher in Musik geleistet, das Sie zum Weiterstudium berechtigt?" Mit diesen Worten war die Audienz beim betreffenden Konsistorialrat beendigt. Aus der trostlosen Abgelegenheit eines Schwarzwalddörfchens (zwei Stunden Fußwanderung und drei Stunden Bahn) gab ihm die tiefe Sehnsucht nach Vervollkommnung die Kraft, all diese Unannehmlichkeiten 3 Jahre lang auf sich zu nehmen, um alle 14 Tage den Theorie- und Orgelunterricht bei Professor H. Lang besuchen zu können. Erst der von persönlicher Einengung freiere Heidenheimer Posten eines Organisten und Chordirektors ermöglichte ihm die weitere pianistische Durchbildung bei Professor Benzinger. Was in Sindlinger lag an Reichtum des Könnens, davon zwei Zeugnisse anerkannter Meister. Prof. Benzinger: Herr Sindlinger, den ich nun seit $1\frac{1}{2}$ Jahren zu unterrichten das Vergnügen habe, ist ein ausgesprochenes Klaviertalent, dessen pianistische Befähigung mich schon des öfteren in Erstaunen setzte. In seltenem Maße sind bei ihm alle Vorbedingungen vereinigt: glänzende Hand, Fingerkraft, Klangsinn, technische Geschicklichkeit, ruhige Sicherheit und Energie. Seine bedeutenden musikalischen Fähigkeiten können so dank dieser glücklichen technischen Veranlagung voll zur Geltung kommen und technisch gefürchtete Werke der Klavierliteratur wie die Brahmssche f moll-Sonate gewinnen unter seiner Hand Gestalt, Leben und Farbe, wie es eben in letzter Linie nur der im höchsten Sinn Begabte zu geben vermag.

15. 5. 1912. Z. B.: Adolf Benzinger
Lehrer am K. Konserv. f. M. in Stuttgart.

Und Prof. Lang charakterisierte den Toten in einem Brief an dessen junge Frau:

„Ich habe mit dem unvergeßlichen Vollendeten einen meiner treuesten, liebsten, begabtesten Schüler verloren, an dem ich nichts als Ehre und Freude erlebt habe und von dessen künstlerischer Kraft und Strebsamkeit und reiner Gesinnung ich

hoffen durfte, er werde auch in einem Wirkungskreis mit weitgesteckten Grenzen als eine Zierde der Schule des Stuttgarter Konservatoriums leuchten. Was für eine treue, reine, köstliche Seele ist er gewesen, der die schönste Eigenschaft echter Künstler, eine edle Kindlichkeit, mit sicherem Kraftgefühl vereinigte."

Sindlingers Können vertrug die vollwertigsten künstlerischen Maßstäbe. Man mußte ihn in der letzten Zeit gehört haben, um die ganze erstaunliche Reife und Größe seines Spiels würdigen zu können. Da war nichts Körperliches mehr, ein tiefgeheimnisvolles Hineinhorchen ins Ewige. Sein Improvisationstalent an Klavier und Orgel hatte etwas Faszinierendes, Atemberaubendes, etwas Unnennbares. Wenn er an der Orgel saß, losgelöst von aller Umwelt und, wie Hebbel so schön sagt, die Atemzüge seiner Seele gingen, da hatte man das Gefühl, als ob „Dinge emportauchen, die im Chaos stecken geblieben sind". Es war ein Beten zur Schönheit, ein Hohepriester waltete hier im Allerheiligsten der Kunst. — Was Wunder, wenn die Zuhörer Aeußerungen taten wie: Am Klavier wie ein gottbegnadeter Künstler, an der Orgel wie ein König! —

Mit alles Wesentliche scharf erfassendem Verstande begabt, meisterte Sindlinger das Schwierigste mit spielender Leichtigkeit. Ein Umwerfen, ein Versagen war bei ihm ausgeschlossen. Und wenn je einmal beim Auswendigspielen eines Klavier- oder Orgelwerks, das er längere Zeit nicht mehr gespielt hatte, das Gedächtnis kurz streikte, Sindlinger überbrückte kongenial die Lücke. Und sein kompositorischer Nachlaß? So wird mancher fragen. Er ist gering. Sindlinger krankte nicht an der alles verseuchenden Komponierwut.

Ehre ihm darum! Dem Drängen seiner Freunde, aus dem tiefquellenden überreichen Brunnen seiner eminenten Begabung schöpfend der Mit- und Nachwelt gebefreudig zu spenden, wehrte er mit bescheidenem Lächeln von innenhafter Verklärung: „Lieber schreibe ich gar nichts, weil ich doch glaube, daß ich zu den Größten nicht gehöre, und weil ich mit den vielen Halben nicht in einem Atemzug genannt sein will." Höchste Bescheidenheit und edelster Künstlerstolz, der sich doch seines Wertes bewußt ist. Von herzgewinnender Liebenswürdigkeit war der Mensch Sindlinger. Eine Wärme strahlte von ihm aus von solcher Schöne, daß man von dem ersten Augenblick an fühlte: Hier ist ein Mensch, ein ganzer Mensch, hier ist Heimat und Licht. Wie kindlich einfach im ganzen Gebaren! Und in diesem Kindsein lag ein gut Teil seiner Persönlichkeit im Goetheschen Sinne. Allem Halben und Aufgeblasenen fremd gegenüberstehend schätzte er Lauterkeit und Ungeschminktheit der Gesinnung über alles. Eine abgeklärte, über dem Leben stehende Urteilsweise über die rätselvollen Zusammenhänge alles Seins kennzeichneten ihn als nicht fern abstehend dem Horazischen: „Nil mirari!" Und wie sagt doch Shakespeare im König Lear: Reif sein ist alles — Danach hat Sindlinger gerungen, darin gipfelte sein Schaffen und Wirken, sein Streben nach reinstem Künstlertum im Menschen.

Und nun ist alles Planen, alles sehnsuchtsglühe Suchen nach diesem harmonischen Zusammenwirken von Geist und Herz jäh unterbrochen worden durch die namenlose Bitterkeit des Todes, der hier als Zerstörer gekommen, nicht als Freund. „Große Talente sind große Naturerscheinungen." Hier zog eine Naturerscheinung von tiefstreichender Zukunftsauswirkung an uns vorüber, einem aufsteigenden Meteor gleich, der nur kurze Leuchtkraft hat für Erdenaugen, aber im unsichtbaren Unendlichen all Dunkel durchstrahlt, um einst wiederzukehren. Denn keiner Seele sehnender Atem ist verloren, er wirkt fort im Raum, im All für ewig und lebt, denn:

Tod nur Schlaf der niemals wach Gewesenen,
Niemals stirbt, wer wach gelebt.

H. K. G-B.

Musikbriefe

Hamburg. Groß war die Fülle des Gebotenen im letzten Musikwinter, doch ist uns wohl selten in dem Maße wie diesmal der unerfreuliche Anblick leerer Konzertsäle erspart geblieben. Inzwischen haben sich die teilweise bedenklich hochgehenden Wogen im Konzertbetrieb etwas geglättet und wenigstens die Abonnementskonzerte sind abgelaufen. Ich nenne zunächst die Philharmonischen. In zehn Konzerten war da wieder eine Fülle an Musik zusammengehäuft, in deren Bewältigung Hausegger Prächtiges leistete. Beethovens sämtliche Symphonien, mit Ausnahme der nur für den Friedensfall angesetzten Neunten, standen obenan. Hausegger bleibt wohl immer der vornehme Dirigent, der in liebevollstem Eingehen und in klarster Auslegung jedes Gedankens ganz besonders umfassende Ausblicke auf Beethovens Symphonienwelt gewährt. Weiter hörte man Bruckners VII., Brahms' IV., Mahlers ungemein fesselnde mit dem naiv-materialistischen Schlußlied, das Lotte Leonard mit leuchtendem Sopran sang, und erstmalig Straeßers bereits anderweitig genugsam gewürdigte G dur-Symphonie. Unter der reichlich bemessenen Zahl der Ouvertüren — Turandot von Weber fesselte besonders durch Feinheit und Rhythmus — fiel jene bei aller melodischen Plauderhaftigkeit immer vornehme und wirklich geistreiche zu Shakespeares Lustspiel „Wie es Euch gefällt" von Wetzler besonders auf, die uns auf die gesamte Musik, von der diese Ouvertüre nur ein Teilbestand ist, sehr neugierig gemacht hat. Wer so ansprechend zu schreiben weiß, hat sicher viel Wertvolles zu sagen. Hausegger hat in übergroßer Bescheidenheit erst zwanzig Jahre verstreichen lassen, bis er uns endlich mit seiner dionysischen Fantasie bekannt machte, die unter den Vorzügen großer melodischer Ausdruckskraft in eine leuchtende Höhenwelt emporführt. Nicht so unbedingt folgt man den düster getragenen Totengesängen für Männerchor, die nebenbei keine ganz einwandfreie Wiedergabe fanden. Unter den Neuheiten fesselten namentlich Szells Variationen in ihrer prägnanten Ausmünzung eines freundlich anmutenden Gedankens, während Boehes Symphonischer Epilog wie Ritters Trauermusik ziemlich eindruckslos vorüberrauschten; Liszts Hungaria gehört zu jenen Schöpfungen dieses Meisters, die nicht unbedingt von der kompositorischen Mission ihres Schöpfers überzeugen, ehemals nicht und auch heute noch nicht. Frau Mysz-Gmeiner hat an stimmlichen Vorzügen heute zu wesentlich verloren, und Joseph Groenen haben wir noch immer lieber in seinem Element, dem Theater, gehört. Konzertmeister Gesterkamp wußte mit Dworschaks an sich schon die Reihe der Violinkonzerte nicht wesentlich bereichernden a moll-Konzert nur wenig einzunehmen, auch Havemann blieb Mozarts Violinkonzert in A dur in der Ausschöpfung alles darin verborgenen Klangreichtums mancherlei schuldig. Schnabel spielte Brahms' Klavierkonzert in B dur; über allen aber steht — auch den Solisten des Winters überhaupt — die überragende Gestalt eines von so unerhört gesteigerter Musikalität erfüllten Künstlers wie Joseph Pembaur, dessen wahrhaft hinreißende Wiedergabe von Liszts zweitem Klavierkonzert in A dur unauslöschliche Eindrücke hinterließ. — In fast gleichem Maße wie die Philharmonischen bewegen sich die Symphonie-Konzerte unter Eibenschütz, sechs an der Zahl, auf dem gleichwohl nicht immer tragfähigen Boden der Gegenwartskunst, wie gleich das erste Konzert mit dem von Singer gleichwohl ausgezeichnet gespielten Klavierkonzert von Julius Kopsch, eines noch ganz in verantwortungsloser Leichtfertigkeit schaffenden Jünglings, bewies. Aber Eibenschütz bot sonst so viel Ausgezeichnetes, daß man eine gelegentliche Entgleisung gern übersieht. Da war vor allem Weingartners neue Symphonie, namentlich in den beiden Mittelsätzen wirklich köstlich und in ihrer immer feinsinnigen Instrumentation ein schönes Gegenstück zu der instrumentalen und harmonischen Effekthascherei der Neutöner. Auch Friedrich Koch mit seiner Bülow gewidmeten Symphonie in G dur hält es mehr mit der alten Schule, bleibt aber in der Sprache zu einförmig, um restlos zu fesseln. Emil Bohnkes Symphonische Ouvertüre zählt dagegen zum musikalischen Neuland, aber zu jenem, für das auch eine Nachwelt schwerlich je reif werden wird, wenigstens solange man Musik noch nicht für ein instrumentales und harmonisches Rechenexempel ansehen gelernt hat, bei dem gewaltige Fortissimi die Gefühlssprache ersetzen sollen. Auch Edward Moriz' Burleske, die er, nicht zu seinem Vorteil, selbst dirigierte, zählt zu dieser modernen Gattung, aber Moritz ist viel geistreicher und in seiner Tonsprache auch klarer, bei restloser Ausnutzung eines modernen Riesenorchesters. Ludwig Neubecks symphonische Dichtung „Der Sieger" zeigt edle und ansprechende Form, während Zöllners nur Gegenwartswerte aufweisende Tragische Symphonie mit einer wirklich hochstehenden Gefühlswelt wenig gemein hat. Weiter gab es von Tschaikowsky die IV., von Brahms die I. Symphonie nebst der Akademischen Festouvertüre und in wundervoller Ausführung Smetanas Sarka und Mozarts Haffner-Serenade mit dem von Bandler ganz überlegen schön gespielten Geigensolo. Rose Ader vom Stadttheater, die uns leider untreu wird, um den bekannten Weg aller unserer erstklassigen Künstlerinnen, nämlich nach Wien zu gehen, sang ganz bezaubernd die Koloratur-Arie aus Traviata und zwei Strauß-Lieder, während im dritten Konzert Gertrud Schuster-Woldan mit Bruchs unvergleichlich schön gespieltem g moll-Violinkonzert durch eine ansteckende Musikalität überraschte. Edith v. Voigtländer und Lotte Hagnesi mußten sich begnügen, da die Noten zu Brahms' Doppelkonzert ausgeblieben waren, jede für sich mit Mozart und Haydn Ersatz zu bieten, und Xaver Scharwenka bereitete nicht weniger mit seinem dankbaren b moll-Konzert wie mit seinem fortreißenden Spiel erlesenen

Genuß. Am Schluß der Konzerte stand **Beethovens** dankbar aufgenommene Neunte, ob mit Recht in einer immer noch haß- und toddurchfluteten Zeit, mag man an anderer Stelle entscheiden.

Die ganz besondere Gunst, der sich die Brecher- und noch mehr die Fiedler-Konzerte erfreuen, findet einen wesentlichen Grund noch in der ehemaligen Hamburger Tätigkeit der beiden Künstler; beide boten nicht eigentlich Neues, mit Ausnahme von Fiedlers neuem Chorwerk „Schwertschmiede“, das, in der Gegenwart wurzelnd, durch die Eindrücke zeitgemäßer gewaltiger Mittel sich präsentiert. Brecher, dessen subtiler Dirigierkunst und liebevollem Versenken wir namentlich in Brahms' III. Symphonie und einer Suite aus Mendelssohns Sommernachtstraummusik eindrucksvolle Genüsse verdanken, brachte nach längerer Zeit wieder Berlioz' Harold in Italien zu Gehör, mit dem ganz ausgezeichneten Heinrich Bandler im Solobratschenpart. Auch Strauß' Don Juan gedieh in ganz überzeugender Schönheit, und für Peter Tschaikowskys bisweilen die Grenzen des rein Musikalischen durch russische Wildheit hart streifende Nußknackersuite, Cherubinis Ali Baba-Ouvertüre und Mozarts g moll-Symphonie brachte er jene feinziselierte Musizierfreudigkeit mit, die immer entzückt. Edith Walker, noch immer gewaltig in ihren dramatischen Ausdrucksmitteln, hat stimmlich doch den Kulminationspunkt ihres Könnens schon überschritten, als daß ihre Salome (Schlußszene) noch restlos hinreißen könnte; dagegen stand Grete Merrem-Nikisch mit Mozarts Rosenarie und einigen Liedern ganz auf der Höhe, die man das Musikalisch-Schöne nennt. Edwin Fischer spielte Beethovens IV. Klavierkonzert mit großer technischer Feinheit, wenngleich musikalisch von andern Gesichtspunkten aus, als man sie sich gerade bei Beethoven denkt. Ganz überlegen aber beherrscht Wera Schapira ihr Instrument in Tschaikowskys B dur-Konzert, und sie riß diesmal um so mehr hin, als auch ein ansteckender seelischer Funke ihrem Spiel nicht fehlte, den man in dieser Stärke ihr bisher nicht geglaubt hätte. — Fiedler zeigte uns noch immer in klarer Ausbreitung eine restlos beleuchtete Welt, in deren erhabene Weiten man seiner überlegenen Führung fast immer unbedingt folgt. Nicht immer hörte man Brahms' Vierte so schön wie hier, auch nicht die Tragische Ouvertüre. Beethovens Eroica, Schuberts C dur-Symphonie, Mendelssohns Fingalshöhle schlossen sich an und auch das Meistersinger-Vorspiel hob sich leuchtend hervor, wenngleich man für die Ausdeutung desselben wohl noch manche andere Lesart finden kann, als gerade Fiedler sie bot. Einen besonderen Gefallen tat er uns dadurch, daß er uns mit Maria Ivogün bekanntmachte, die, was den seelischen Gehalt betrifft, zwar noch zu wünschen übrig läßt, aber durch überlegene stimmliche Vorzüge für sich einnimmt. Vecseys Ausdeutung des Brahmsschen Violinkonzerts, das er wie wenige beherrscht, hat schon früher ihre tiefe Wirkung hier nicht verfehlt, und um auch das Klavier zu Worte kommen zu lassen, spielte Professor Karl Friedberg ganz aufgehend in der weich-romantischen Stimmung Schumanns dessen a moll-Konzert. — Auch die Werner Wolff-Konzerte, die zwar auf zwei beschränkt blieben, versprechen immer mehr ein bemerkenswerter Faktor in unserem Musikleben zu werden, um so mehr, als eine sehr bemerkenswerte Begabung den am Stadttheater tätigen Dirigenten auch für das Konzert besonders zu prädestinieren scheint. In Berlioz' Phantastischer Symphonie erklomm er wahre Höhepunkte in der musikalischen Führung, auch mit seiner Ausdeutung von Beethovens V. Symphonie sicherte er sich unbedingte Gefolgschaft, und in einer wenngleich anfangs durch Gleichmäßigkeit etwas ermüdenden Turandot-Suite von Busoni wußte er schließlich doch so große Kontraste anzubringen, daß das Finale (**alla Turca**) geradezu hinriß. Wundervoll gelang die Euryanthe-Ouvertüre, und Dworschaks **Scherzo capriccioso**, Neuheit für uns, zeigte fesselnde Züge. Als Solistin sang Lotte Leonard Braunfels' Chinesische Gesänge, von denen wenigstens die ersten beiden durch melodische Reize und Feinheit der Instrumentation ansprachen; ganz besonders aber entzückte Julia Culp, die wir zum erstenmal mit Orchester hörten, mit der Meisterschaft ihrer unvergleichlichen Gesangskunst. — Anschließend an diese Konzerte nenne ich ein bemerkenswertes Solistenkonzert unter Wolffs Leitung, mit dem sich Walter Kauffmann als ein Pianist von ausgezeichneten Qualitäten einführte. Er spielte die beiden Konzerte in d moll und B dur von Brahms mit hochentwickelter Technik und so ansprechender Musikalität, daß er zweifellos bald in die erste Reihe unter seinen Kunstgenossen mit einrücken wird. Als Abwechslung in diesem anspruchsvollen Programm stand Brahms' D dur-Serenade, mit welcher der sympathische Dirigent sich auch in die Welt des norddeutschen Meisters prächtig einzufühlen wußte. — In der Singakademie verabschiedete sich Professor Barth unter zahlreichen öffentlichen Freundschaftsbezeigungen, nachdem er mit Schumanns Faust, Händels Josua und Bachs Matthäus-Passion nochmals seine begeisterten Scharen zu schönen Großtaten geführt hatte; Spengel brachte mit dem Cäcilien-Verein zur Luther-Feier Meinardus' „Luther in Worms“ zu neuem Erwachen, und im übrigen Schumanns Paradies und Peri und die **Missa solemnis.** Sittard sind wir Dank schuldig, daß er uns in seinen groß angelegten Michaelis-Kirchenkonzerten als erster endlich Bruckners Große Messe und Verdis Tedeum brachte, und zwar so eindrucksvoll, wie es seiner überlegenen Führung der gewaltigen Chor- und Orchestermassen nur möglich ist; unter den Solisten ragte Käthe Neugebauer-Ravoth durch strahlenden stimmlichen Glanz und vertiefte Hingabe ganz besonders hervor. Ein zweiter Abend gehörte Mozart mit der prächtigen Anna Kämpfert, während wir auf dem ersten, das unter den gleich vorteilhaften Aufführungsbedingungen drei Bach-Kantaten brachte, die temperamentvolle Stefi Geyer als Bach-Spielerin bewundern konnten. Traditionsgemäß brachten der Bußtag und der Karfreitag Brahms' Deutsches Requiem. B e r t h a W i t t.

*

Kassel. Lebhaft wie in der vorweihnachtlichen Zeit äußerte sich auch das Musikleben in den ersten Monaten des neuen Jahres. Besonderes Interesse beanspruchten die von Hofkapellmeister Rob. Laugs geleiteten Konzerte der Kgl. Kapelle. Eines der bestgelungenen brachte uns „Das Lied von der Erde“ von Gustav Mahler, der in jungen Jahren zweiter Kapellmeister unserer Oper war. Die Soli wurden von Ilona Durigo, einer Altistin von herrlichem Organ, und Kammersänger Lipmann mit Beseelung und künstlerischer Intelligenz ausgeführt. Das Orchester leistete Bedeutendes und schuf Bilder von leuchtenden und duftigen Farben. Ganz auf der Höhe stand es auch in H. Berlioz' „Phantastischer Symphonie“, deren Aufführung nach vieljähriger Pause starkem Interesse begegnete. Zwischen beiden Werken stand gleichsam als Ruhepunkt die Chorballade „Die Wallfahrt nach Kevelaer“ von E. Humperdinck, ein klar und schön klingendes Werk. Packenden Eindruck rief in einem andern Konzert Tschaikowskys Pathetische Symphonie hervor. Die tief leidenschaftliche Tonsprache wirkte unter der temperamentvollen Führung von Laugs mit zwingender Gewalt. Als eine nicht gerade bedeutende, aber doch sehr ansprechende Neuheit erschien die symphonische Ode „An meine Jugend“, ein durch Frische und Wohlklang ausgezeichnetes Stück. Größere Originalität muß man der symphonischen Burleske „Die Bremer Stadtmusikanten“ von Vinzenz Reifner zusprechen. Beim Entwurf des sehr charakteristisch vertonten, humorvollen Werkes mag dem Verfasser wohl R. Strauß' „Eulenspiegel“ vorgeschwebt haben. „Isoldes Liebestod“ fand durch die stimmgewaltige G. Englerth vom Wiesbadener Kgl. Theater erschöpfende Wiedergabe. Einen erhebenden Abschluß gab den Konzerten ein Beethoven-Abend. Seine Hauptnummern waren die Chorfantasie Op. 80, deren Klavierpartie der Kgl. Musikdirektor Dr. Zulauf technisch und geistig gleich sicher beherrschte, und die „Neunte“. Orchester, Chor und Einzelstimmen (Frl. Schadow, Frl. Schulz, Herren Windgassen und Wuzél) liehen ihre besten Kräfte, und Laugs waltete über dem Ganzen belebend und anfeuernd. Unter seiner Führung wirkte der schon mehrfach erwähnte Massenchor auch in der Karfreitagsaufführung von Händels „Messias“. Den äußeren Rahmen bot die für solche Darbietungen sehr geeignete altehrwürdige St. Martins-Kirche; leider erlaubt die Lage der Orgel nicht deren Mitwirkung. Der Chor sang mit einer bei einem so großen Klangkörper besonders bemerkenswerten Präzision, rhythmischen Schärfe und Ausdruckskraft. Von den Einzelsängern fesselte Else Liebhold durch die innige Beseelung, welche aus ihrem glockenreinen, weichen Sopran sprach, während unsere Opernaltistin Hel. Schulz im Kirchengesang nicht am rechten Platz stand. Als feinsinnige, stilgerechte Oratoriensänger bewährten sich aufs neue Fritz Windgassen (Tenor) und Kammersänger Wuzél (Baß). Von weiteren Chorkonzerten erwähne ich noch Haydns „Schöpfung“. Die Zugkraft des stets herzerfreuenden Werkes bewährte sich in drei ausgezeichnet verlaufenen Aufführungen durch den Philharmonischen Chor unter Dr. W. Pauli. Der Oratorienverein (Musikdirektor Hallwachs) ehrte Max Bruch gelegentlich seines 80. Geburtstags mit einer Aufführung seines prächtigen „Gustav Adolf“, eines von echt vaterländischer Gesinnung getragenen Werkes, das gerade unserer Zeit viel zu sagen hat. Den großangelegten Chören fehlte es weder an Klangfülle, Tonschönheit, noch an feiner Ausarbeitung. Der Vertreter der Titelpartie Harry de Garmo imponierte durch seinen kraftvollen und doch weichen Bariton. Den streitbaren Helden zeichnete er mit sicheren Strichen; für den frommen Beter hätte man zuweilen weniger Pathos gewünscht. Trefflich war Frau Herper-Ehl als Leubelfing, Wolfgang Kanzow als Bernhard von Weimar. Bei den vielen Solistenabenden erinnere ich mich besonders gern an Emmy Leisner, deren vornehme



Phot. Elvira, München.

Heinrich Laber.

Gesangskunst einen sammetweichen, klangsatten Alt zum Ausdrucksmittel hat. Mit ihr konzertierte Geza von Kresz, ein Geiger von hohem künstlerischen Ernst und glänzender Technik. Bruchs g moll-Konzert und Ciaconna von Vitali waren Gaben einer reifen Kunst. Auch Franz v. Vecsey zeigte sich in Konzerten von Bach und Wieniawski als einer der Berufensten seines Instruments. Blühende Tonschönheit, tiefe Auffassung und ein fleckenloses technisches Können zeichnen sein Spiel aus. Viel Freude hatte man an mehreren Liederabenden von Fritz Kraus (Köln). Seinen kerngesunden, metallischen Tenor hatte man noch von seiner Tätigkeit an unserer Oper her in guter Erinnerung. Wie sehr sich dieser veredelt hat, wie gereift der Vortrag des Künstlers geworden, bewies er in feinausgewählten Liederfolgen. Auch sein Namensvetter Max Krauß (München) hinterließ bedeutenden Eindruck. Er ist ein Sänger großen Stils, dessen markiger, wuchtiger, wenn auch zuweilen etwas hart klingender Baßbariton in großzügigen Gesängen (Schuberts Prometheus) voll zur Geltung kommt; aber auch für die zarte Lyrik eines R. Schumann fand er überraschend innige Töne. Hermann Gura erschien in seinem Loewe-Abend noch immer als Sänger von erstaunlicher Vielseitigkeit und großem Können; die Stimme hat aber an Glanz und Frische sehr viel eingebüßt. Ein Schwelgen im Wohllaut bedeutete der Abend von Mafalda Salvatini und Cornelis Bronsgeest. Welch herrliche Stimmen besitzen beide! Schade nur, daß die Wahl ihrer Vorträge wenig künstlerischen Geschmack verriet. Einen wohlberechtigten Erfolg ersang sich die junge Kasseler Sängerin Magda Schier. Ihr hoher, feingeschulter Sopran besitzt wohltuendes Ebenmaß; dem Vortrag eignet tiefe Innerlichkeit. Von Dr. Ernst Zulauf vorzüglich begleitet, sang sie u. a. eine Reihe stimmungsvoller Lieder dieses feinen Tonpoeten. Der Spielplan der Oper bot bisher zwar keine besonderen Ueberraschungen, wohl aber viele gute, oft sogar ausgezeichnete Einführungen. Anderen wieder war das häufige Auftreten von Gästen weniger vorteilhaft. Es galt Ersatz zu suchen für den Bariton Karl Groß, einen Künstler von großer Vielseitigkeit, der als Lehrer an das Salzburger Mozarteum berufen ist, und für Emmy Meerkel, eine feingeschulte Sängerin, die als Vertreterin von jugendlich-dramatischen und Soubrettenpartien ebenso tüchtig ist, wie sie auf dem Gebiet der Operette durch ihr sprühendes Temperament wirkt. Viel Genuß gewährte die Neueinstudierung der feingraziösen, geistreichen Oper „Der schwarze Domino" von Auber. Als einzige Neuheit hörte man bislang die romantische Oper „Aebelö" von J. Gustav Mraczek. Der deutsch-österreichische Tondichter wandelt auf den Pfaden Debussys. Seine eigentümlich zerfließende Harmonik von ungewöhnlicher Kühnheit, oft Schroffheit, bringt akkordliche Wirkungen zutage, auf die sich das Ohr erst einstellen muß. Seine Musik ist in erster Linie Stimmungsmalerei, dramatische Kraft fehlt ihr. Am bedeutendsten erscheinen einige symphonische Zwischenspiele, leidenschaftsvolle, großgesteigerte Tonstücke. Für die szenisch glanz- und stimmungsvolle, sowie musikalisch bedeutsame Aufführung unserer Hofbühne kann der Tondichter dankbar sein. Kapellmeister Laugs hatte dem ungemein schwierigen Werk seine ganze Kraft gewidmet. Frl. Kopp schuf als „Gro" eine Gestalt von herber Größe, und Kanzow war als „Sölver Falk" in Spiel und Gesang gleich hervorragend. Den Löwenanteil aber trug das Orchester. In die Osterzeit fiel eine Reihe von Parsifal-Aufführungen, in welchen Windgassen den reinen Toren edel und ausdrucksvoll in Haltung, Ton und Gebärden verkörperte. Einige Neueinstudierungen und Erstaufführungen stehen für die nächste Zeit noch aus. Th. Iber.

*

Koburg. Die Uebersiedelung des Hoftheaters nach Gotha bezeichnet für das winterliche Musikleben Koburgs den Beginn der Zeit, in deren Mittelpunkt das Konzert gestellt ist. Der Abschluß der Frühlingsspielzeit der zurückgekehrten Hofbühne gibt Anlaß, kurze Rückschau zu halten auf diesen nunmehr vollendeten Teil des Musikjahres. Die konzertlichen Veranstaltungen fanden in der Wohltätigkeit wiederum belebende Anregung. Nun liegt es in der Eigenart der Mittelstädte, daß der Wechsel der Zuhörerschaft nicht der in den Großstädten sein kann. Diesem Umstande muß der innere Ausbau der Konzerte Rechnung tragen. Konzerte, denen bei bunter Reichhaltigkeit der Vorträge keine künstlerische Einheit zugrunde liegt, die demzufolge allein den gebenden Künstler, losgelöst von einem künstlerischen Ganzen, in den Mittelpunkt stellen, dürfen im Hinblick auf die Art der ausübenden Künstler nicht zu einseitig sein. Wenn aber an fünf Abenden vier Sopranistinnen und vier Klaviervirtuosen zu Gehör kommen, so laufen solche Veranstaltungen Gefahr, eintönig zu werden, und Besuch und Interesse leiden. Damit soll kein Urteil gefällt sein über die Künstler selbst; denn gute Kunst war verbürgt durch klangvolle Namen: Prof. Pembaur (Leipzig) ist ein gern gesehener Gast, der sich stets neue Verehrer seines Meisterspiels wirbt. Sein Fachgenosse Keller-Leipzig erreicht ihn in selbstschöpferischem Ausdruck nicht, ihm eignet aber ein äußerst gediegenes, peinlich sauberes, tief durchgearbeitetes Spiel, das ihn zum Künstler und in seiner Eigenschaft als Klavierpädagogen und Lehrer am Leipziger Konservatorium zu einem ernsten Helfer der Kunst stempelt. Anregend ist stets der Vortrag des vielgerühmten Claudio Arrau, der nun den Schuhen des Wunderknaben allmählich entwächst. In der Technik vor Jahren schon hervorragend, seitdem bedeutend gefördert, weist er eine seinem Alter weit vorauseilende Tiefe der Auffassung auf, die zum Staunen bringt. Gabriele v. Lottner (Nürnberg) weiß zu erwärmen. Ihr vollendetes Können und Geben schafft zwischen ihr und den Zuhörern einen Zustand gegenseitigen Verstehens, eine Gabe, die ihr auch ein inniges Zusammenspiel mit dem vortrefflichen Cellisten Prof. Grümmer (Wien) gestattete. Der zweite Cellist der Konzertzeit war Gutia Casini (Leipzig), ein junger Künstler mit viel Gabe und vornehmem Geschmack. Aus den konzertierenden Sopranistinnen hebt sich Gertrude Förstel (Wien) heraus. Ihre hervorragende Stellung unter den deutschen Sängerinnen dankt sie der meisterlichen Durchbildung ihrer Stimme und ihrer Eigenart im seelischen Erfassen. Der nicht allzu große, aber zu höchster Leistungsfähigkeit geschulte Bühnensopran Aline Sandens (Leipzig) vermag auch im Konzertsaal Erfolge zu erringen. Virginia Schell (Koburg) singt mit feiner italienischer Schulung saubere Koloraturen, Frl. Heinrici (Leipzig) ist weniger bedeutend. Beide waren in dankenswerter Wei e für verhinderte Kräfte eingesprungen. Außerhalb des Rahmens dieser Konzerte stand der Hugo-Wolf-Liederabend der neugegründeten „Gesellschaft für Literatur und Musik". Unter Leitung Dr. Kühns und des hiesigen Hoftheaterdramaturgen Karl Stang übt sie durch Veranstaltung von Autoren- und Komponistenabenden Kunstpflege in großzügiger Weise und entspricht damit für Koburg einem tiefen Bedürfnis. Lula Mysz-Gmeiner (Berlin) sang Lieder von Hugo Wolf. Der Abend war der unbestrittene Höhepunkt der Konzertzeit. Frau Mysz-Gmeiner ist vielleicht unerreichte Meisterin im Vortrag. Hat der Glanz ihres Mezzosoprans in Naturnotwendigkeit die Höhe überschritten, so weiß sie mehr als auszugleichen durch eine wunderbare Vertiefung des Vortrags, den man ruhig klassisch nennen darf. Das Soloquartett der Hoftheaterkapelle (Natterer-Bochröder-Lippisch-Patzack) gab in sechs Abenden sämtliche Streichquartette Beethovens. Der Kirchenchor (Leiter: Prof. Türk) trat vor seine Gemeinde mit einem innigen, schlichten Karfreitagskonzert. — Der kurzen, dreiwöchigen Frühlingsspielzeit des Hoftheaters gaben einige Vorstellungen durch das Gastspiel bekannter auswärtiger Kräfte ein besonders glanzvolles Gepräge, das lebhaft an die seit Kriegsbeginn ausfallenden Maifestspiele erinnerte: „Rigoletto" mit Dr. Staegemann (Dresden), Liesl v. Schuch (Dresden) und Neugebauer (Karlsruhe), „Fledermaus" mit Clewing (Berlin), v. Schuch (Dresden) und Frau Engell (Berlin), „Die Meistersinger" mit Hutt (Berlin), Ermold (Dresden) und Büttner (Karlsruhe). Die letzte Vorstellung der Spielzeit bedeutete gleichzeitig den Abschied Frl. Luisl Schmidts, einer jungen Sängerin mit Begabung und gutem Material, die aus dem Verbande des Herzoglichen Hoftheaters ausscheidet und an die Kgl. Hofoper in Hannover übergeht.

Ernst Lorenz.

*

Leipzig. Zu einem vierten, letzten Brahms-Kammermusikabend hatte sich der Veranstalter, Anatol v. Rössel, das Streichquartett der Dresdner Kgl. Kapelle gesichert. Man spielte das c moll-Quartett, das A dur-Klavierquartett Op. 26 und das Streichquintett Op. 111. Vielleicht ist das des Guten ein wenig viel, drei ausgedehnte Werke desselben Komponisten in annähernd gleicher Besetzung hintereinander — gerade bei Brahms, wie sich schon an dem Abend mit seinen Violinsonaten ergab, steckt viel gleicher Ideengehalt in formal ähnlichen Schöpfungen. Lehrreich sind derartige Zusammenstellungen für den, der gern einmal hinter die Kulissen schaut. Wenn man Mozartsche Kammermusik zusammenbringt, wie es das Klingler-Quartett in seinem letzten diesjährigen Abend tat, ergibt sich ein völlig anderes Bild; wie innerlich verschieden sind z. B. die gespielten: Quartett A dur (Nr. 5 der Haydn-Quartette), Divertimento Es dur, Quintett g moll. Der Vortrag des Divertimentos bildete den Glanzpunkt des Abends. Dem neugegründeten „Dresdner Trio" merkt man die kurze Dauer seines Bestehens nicht an; die drei Herren sind treffliche Vertreter ihrer Instrumente, und ihr Zusammenspiel ist geradezu musterhaft, ein Umstand, der oft bei hochberühmten Kammermusikvereinigungen Wünsche offen läßt. Das Berliner Fiedemann-Quartett hörten wir in kurzem Abstande zweimal. Der erste Abend brachte russische Musik, die den Herren sehr am Herzen zu liegen scheint; man lernte Novaceks Es dur-Quartett kennen und wurde durch die Bekanntschaft nicht eben reicher. Wie die Quartettisten und mit ihnen am Klavier die Russin Vera Epstein-Benenson Mozarts g moll-Klavierquartett behandelten, sei lieber nicht erzählt. Man verzieh ihnen das, als sie an einem zweiten Abend, mit Anny Eisele als der Seele des Ganzen am Klavier, sehr schön spielten. Zwei Neuheiten gabs da, ein Klavierquintett in fis moll von Ewald Straeßer und eins in Es dur von J. Mraczek. Straeßer zeigt hier andere Seiten als in seinem unlängst im Gewandhaus gespielten G dur-Streichquartett; es ist vieles energischer gefaßt, mehr auf die Klangwirkung ausgehend (vielleicht bedingt das die Mitwirkung des Klaviers). Koloristisch in hohem Maße fesselnd ist Mraczeks Quintett. Anny Eisele spielte grundmusikalisch; in dem außer den genannten Quintetten aufgeführten Horntrio Op. 40 von Brahms zeichnete sich A. Rudolph vom Gewandhausorchester aus. — Im Zusammenhang sei der von Maria Schultz-Birch veranstalteten Abende mit Musik der Zeitgenossen gedacht. Ein Richard-Strauß-Abend (der III. Abend dieses Jahres) ist immer lehrreich. Als örtliche Neuheit wies er auf das Notturno Op. 44 in einer Bearbeitung für Mezzosopran, Violine und Pianoforte. Ursprünglich ist es für Bariton mit großem Orchester geschrieben, und in dieser Urfassung muß es ungleich mehr wirken, der Klangreichtum des Orchesters ist gerade bei dem dichterischen Vorwurf schwerlich zu ersetzen. Neben Liedern, meist ernsteren, die Frl. Schultz-Birch hervorragend vermittelte, hörte man als umfangreicheres Opus die Violinsonate Op. 18 in der ausgezeichneten Wiedergabe von Nicolas Lambinon. Lediglich moderne Lieder enthielt das Programm des IV. und V. Abends, mehr und weniger gelungene von Eduard Erdmann, Kinderlieder von Courvoisier und F. Martin und schließlich die Galgenlieder von Chr. Morgenstern in Vertonungen von Erdmann und Paul Graener. Die Vertonungen Graeners sind zum mindesten originell. Fritz Jürgen, der im Kriege gefallen ist, konnte schlichte und herzliche Musik schreiben: aber bisweilen genügte ihm das scheinbar nicht, er wollte weiter hinaus und kommt dabei an die Grenzen seiner Begabung. L. Heß komponiert sehr routiniert. Die Lieder Rich. Stöhrs (mit Violinbegleitung) enttäuschten sehr. Jedenfalls sei der Künstlerin für ihre Veranstaltungen gedankt. Willkommen wäre eine Einrichtung neben diesen modernen Abenden, die, was das Collegium musicum der Universität in kleinerem Kreise wöchentlich tut, alte Musik systematisch

pflegte. Ausläufer der Solistensaison erstreckten sich bis Ende April. Eva Katharina Lißmann ward wieder herzlich begrüßt. Sie sang außer deutschen auch russische Lieder, nämlich von Tschaikowsky, Gretschaninoff und vor allem die grandiosen Totentanzlieder von Mussorgsky, die bei ihrem meisterhaften Vortrag tiefste Wirkung auslösten. Am Klavier begleitete feinsinnig Hans Lißmann, der vielseitigste aller Tenöre. Marie Grasenick hatte sich ein anspruchsvolles Programm zusammengestellt, durchweg moderne Lieder von Herm. Unger, Egon Karnauth, Clemens v. Franckenstein, Schönberg, Strauß und Mraczek, der ihr am Flügel ein glänzender Begleiter war. Ihre Absicht war löblich, aber die Kraft reichte nicht aus, wenn schon viel Positives bei Frl. Grasenick vorhanden ist. Warum sie sich übrigens, während sie z. B. zum „Dresdner modernen Musikfest" noch Marie hieß, plötzlich Mary nannte? Mraczek lernte man gern auch als Liederkomponisten kennen. Von Klaviersolisten entwickelte Joseph Schwarz viel Temperament, der Lisztschen h moll-Sonate verlieh er eigenes Gepräge. Marianne Munk muß durch und durch musikalisch sein, das zeigte ihr Schumann-(Karneval) und Beethoven-Spiel (Sonate Es dur Op. 81a); kleine Versehen kamen vor. Ganz und gar erstklassig spielte die jugendliche Cellistin Else Hilger. Es war ein Genuß, das Volkmann-Konzert unter ihren Händen aufleben zu hören. Wir haben in diesem Winter etliche musikalische „Wunderkinder" kennen lernen können, die mehr waren als nur Wunderkinder. Gotthold Frotscher.

*

München. In der zweiten Hälfte des Konzertwinters hielt sich die Pflege zeitgenössischer Kunst in bescheidenen Grenzen. Die großen Chorvereinigungen haben sich fast gar nicht betätigt. Der Münchner Bach-Verein (Dr. Landshoff) hat Händels Josua aufgeführt, den man hier seit dreißig Jahren nicht mehr gehört hatte. Der nämliche Dirigent machte uns auch mit Max Regers Requiem für Altsolo, Chor und Orchester nach Hebbels Gedicht bekannt. Die starke Innerlichkeit dieser mit wundervollen Klangfarben gewendeten Schöpfung hinterließ einen tiefen Eindruck. Die Aufführung war befriedigender als die der beiden anderen Werke, die Landshoff an dem gleichen Abend aufführte: der Nänie von Brahms und des Tedeums von Bruckner. — Franz Liszts Legende von der hl. Elisabeth und die Matthäuspassion (am Palmsonntag) hörte man vom Lehrergesangverein mit der Musikalischen Akademie. Die Konzertgesellschaft für Chorgesang gedachte der Passionszeit mit einer nicht alle Wünsche befriedigenden Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach. Von ihrem Dirigenten Eberhard Schwickerath gewann man einen ausgezeichneten Eindruck in einem Konzert, das alten Madrigalisten gewidmet war. Volkslieder in der Bearbeitung von Siegfried Ochs ergänzten das Programm. Wer Gefühl für unverfälschte Stilreinheit hat, kann die Effektnuancen, die virtuos und raffiniert gemachte, modern tonmalerisch ausdeutende Art dieser Bearbeitungen kaum anders denn als Cruditäten empfinden. — Die Symphoniekonzerte der Musikalischen Akademie ließen den alten Wunsch nach fesselnderen Programmen nicht vergessen. Unter den hier üblichen Umständen wurde eine Aufführung der 5. Symphonie von Bruckner zu dankbarst aufgenommenem Ereignis. Da im nächsten Herbst der Konzertverein seine Tätigkeit wieder aufnimmt und die vor kurzem gegründete Gesellschaft der Musikfreunde eine Reihe von Konzerten unter der Leitung von Dr. Rudolf Siegel zu veranstalten gedenkt, ist eine erhebliche Mehrung der Orchesterkonzerte und eine stärkere Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens zu erwarten. — Groß war die Zahl der Liederabende. Von einheimischen Bühnensängern erweckten Karl Erb, Berta Morena, Fritz Feinhals, Paul Bender und Maria Ivogün große Begeisterung. Von auswärtigen Bühnenkünstlern erschienen die hier sehr gefeierte Kläre Dux, die gesanglich und künstlerisch fein kultivierte, nur durch die Sprödigkeit und Schärfe ihres Organs etwas benachteiligte L. von Schuch, die ausgezeichnete Sofie Wolf (mit Pfitzner am Klavier), die Meisterin in der musikalischen Komödie M. Gutheil-Schoder (mit Volksliedern) und die große tragische Künstlerin Anna Bahr-Mildenburg, die ebensowenig wie die Gutheil auf das Podium des Konzertsaales paßt, ferner Cornelis Bronsgeest, Walter Kirchhoff, Leo Slezak und Josef Schwarz, der Meister des **bel canto**. Elena Gerhardt, Ilona Durigo, Maria Philippi (mit Hans Pfitzner), H. Ch. Schütz, A. M. Cranz, Valdis Zerrener (mit neuen, schönen Liedern von Walter Courvoisier), die durch schöne und wohlgebildete Stimmittel ausgezeichnete Gretel Stückgold-Schneidt, Nane und Ejnar Forchhammer, der dänische Baritonist Jörgen Bendix, Mientje Lauprecht van Lammen, Margarete Lergh-Steingräber, Tini Debüser-Anders mit Liedern ihres Gatten Erich Anders, die nur zum Teil musikalisch-schöpferisch überzeugend wirkten, Julia Culp, freudig begrüßt nach mehrjähriger Abwesenheit, Anna Erler-Schnaudt, Robert Kothe, Fanny Lehner, Amalie Hermann, Josefa Kruis und Philipp Tänzl von Trazberg vertraten das Lied. Von den Pianisten nenne ich Konrad Ansorge, Max Pauer (mit einer imponierenden, geistig, musikalisch und klavieristisch überlegenen Gestaltung der Regerischen Bach-Variationen), August Schmid-Lindner, der als Bach-Spieler seine reife Meisterschaft bekundete, Elly Ney, Hermann Zilcher, bezwingend durch sein starkes musikalisches Temperament, Wilhelm Backhaus, Walter Lampe, Carola Lorey-Mikorey, die außerordentlich begabte, stark und glutvoll empfindende Marianne Munk, den jungen, technisch ungewöhnlich entwickelten Claudio Arrau, die mit ernstem und heißem künstlerischen Willen gestaltende Frieda Stahl, Eduard Bach, der mit August Schmid-Lindner einen Abend auf zwei Klavieren gab, die Cembalistin Wanda Landowska, Gisela v. Paßthory, Else Rauschenbusch, E. d'Albert mit einer genialisch angehauchten Wiedergabe der h moll-Sonate und der Dante-Phantasie von Liszt und Josef Pembaur, der das Lisztsche Klavierkonzert in A dur leidenschaftlich und poetisch spielte. Sonatenabende gaben Anna Langenhan-Hirzel mit Franz Schörg, Bruno Walter und Alexander Petschnikoff, d'Albert und Br. Hubermann (die sämtlichen Klavier-Violinsonaten Beethovens), Aug. Pfeifer und Fritz Peter, Schmid-Lindner und die vortreffliche einheimische Geigerin Sofie Blum. Eine fast phänomenale Begabung wohnt in der 13jährigen Violoncellistin Else Hilger, die einen sehr sympathischen Eindruck hinterließ. Unter den kammermusikalischen Veranstaltungen nahm der fünf Abende, und zwar die Streich- und Klaviertrios umfassende Beethoven-Zyklus der Herren Herm. Zilcher, Felix Berber, Johannes Hegar und Ludwig Natterer einen hohen Rang ein. An dem schönen künstlerischen Gelingen hatten Zilcher und Berber den Hauptanteil. Erwähnenswert sind auch die Abende des Münchener Streichquartetts, des Hösl-Quartetts, das sich durch eine Aufführung des Klavierquartetts in a moll Op. 133 von Max Reger ein anerkennenswertes Verdienst erwarb und der deutschen Vereinigung für alte Musik (Dr. Ernst Bodenstein). Interesse erweckte auch ein von Kammermusiker Christian Döbereiner veranstalteter Bach-Abend, an dem man u. a. das Konzert in h moll für vier Violinen mit Streichern von Vivaldi und dessen Uebertragung für vier Klaviere von J. S. Bach zum Vergleich hören konnte. Eigene Kompositionsabende gaben Arnold Mendelssohn und Siegfried Kallenberg, dessen Schaffen starke Gegensätzlichkeit in sich schließt. In volkstümlich schlichten Gesängen berührt es fast sympathischer als in den spezifisch modernen, formal mitunter zerrissen wirkenden Werken. Aber auch aus diesen spricht das Ringen eines ernsten Geistes und einer schmerzlich sehnsuchtsvollen Seele. — Den festlichen und glänzenden Ausklang des Konzertlebens bildeten die Veranstaltungen der Friedrich-Klose-Woche, über die schon berichtet worden ist. Richard Würz.

*

Stuttgart. Ueber die in der Oper erfolgten Uraufführungen wurde hier bereits berichtet. Das, was sonst zu sagen ist, läßt sich kurz erledigen. Das Bild der Oper war das alte und gewohnte. Zum Teil auch ein gutes, wenigstens soweit die moderne Musiktragödie in Betracht kommt. Das feine Musiklustspiel älterer und neuerer Richtung litt wie fast immer bei uns unter allzu starker klanglicher Belastung. So Mozarts „**Così fan tutte**" und Siegels fesselnder „Herr Dandolo", der sich bei der unter der Leitung des Komponisten selbst stattfindenden zweiten Wiedergabe weit besser ausnahm als bei der ersten. Webers „Oberon" wurde in der fürchterlichen Wiesbadener Verballhornung gegeben. d'Alberts „Tote Augen" machten im ganzen einen nur geringen Eindruck, tiefergehend war der von W. Maukes Mimodrama „Die letzte Maske", obwohl hier wie auch anderwärts die geistreiche Arbeit nicht ganz so herauskam, daß das besondere Kolorit genau getroffen wurde. Rozyckis „Eros und Psyche" brachte es auf etwa 10 Wiederholungen. Glucks taurische „Iphigenie" auf vielleicht 3 oder 4, was um so mehr zu bedauern war, als hier der Spielleiter Dr. Hörth eine mustergültige Bühnenanordnung, die Vorbild werden könnte, getroffen hatte, eine, die große Linien mit Einfachheit verband und durch nichts die Aufmerksamkeit von den Vorgängen ablenkte. — Wie üblich, wurde der Opern- eine Operetten-Spielzeit angehängt, die sich noch immer ihres fröhlichen Lebens erfreut und bis zum Wiederbeginne der Wintersaison andauern soll. Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft ... Das für unsere Oper wichtigste Ereignis war der auf den Abgang der vortrefflichen Hedy Iracema-Brügelmann folgende Abschied Helene Wildbrunns. Wir mußten die hervorragende Künstlerin leider an die Berliner Hofoper abgeben. Ob ihre Nachfolgerin imstande sein wird, uns ihren Fidelio oder gar ihre Brünnhilde und Isolde zu ersetzen, bleibe vorderhand dahingestellt, auf jeden Fall hat sich Frau Blohmé, die bisher in Basel tätig war, bei ihren Gastspielen hier gut eingeführt, so daß wir ihrem Kommen immerhin mit Vertrauen entgegen sehen dürfen. — Auch Max von Schillings hat sein Wirken am Hoftheater beendet. Was eigentlich seinen Sturz herbeigeführt hat, wissen wir nicht, eine Krise hat schon längere Zeit bestanden. Auf jeden Fall hat die Art, wie der bisherige Generalmusikdirektor, der, mag man über den Komponisten und Dirigenten Schillings denken, wie man will, die Stuttgarter Oper zu einem fortschrittlich geleiteten Institute gemacht und ihr eine weithin beachtete Stellung verschafft hat, offiziell sang- und klanglos seines Amtes enthoben wurde, in allen Schichten der Bevölkerung, die am Kunstleben Anteil nehmen, unliebsames Aufsehen erregt. Immerhin nahm doch mit Schillings nicht ein beliebiger Herr Hinz oder Kunz seinen Abschied! Daß er an seinem 50. Geburtstage das Mimodrama Maukes leitete, war sicherlich für ihn ehrenvoll, trat er doch für das Werk eines noch allzu sehr im Hintergrunde stehenden Kunstgenossen ein; daß ihn aber die Stuttgarter Hofbühne nicht mit seiner hier sonst bei allen möglichen Gelegenheiten — wenigstens bisher — gegebenen „Mona Lisa" zu Worte kommen ließ, sah doch etwas, wie soll ich sagen? kleinlich aus. Es heißt, Schillings wolle Stuttgart verlassen. — Fritz Busch, unser neuer erster Hofkapellmeister, hat sich mit einem Beethoven, Reger und Brahms gewidmeten Konzerte und der Leitung von „Tristan und Isolde" hier in bester Weise eingeführt. Seine Genialität als Dirigent steht außer Frage. Was ihm an Erfahrung in der Oper noch abgeht, wird er sich bald erworben haben. — Auch über das Konzertleben kann ich mich kurz fassen. Die Hofkapell-Aufführungen standen wie immer im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, nur daß sie dies mit den überaus hoch zu stellenden Konzerten des Wendling-Quartetts jetzt teilen müssen. Ja, diese haben sie auch insoweit überflügelt, als die Wendlinge alle ihre Abende wiederholen mußten, während die Orchesterkonzerte doch gar manchen leeren Platz aufwiesen. Es war das eine Folge der nicht immer geschickten Programm-Wahl, eine Folge auch wohl des anderen Umstandes, daß die Arbeit mit dem an sich vortrefflichen Orchester für die Konzerte doch wohl nicht immer eine stetige war. Es hat keinen Zweck, hier alle Namen der mitwirkenden Künstler aufzuführen. Besonders haben wir uns hier gefreut, S. v. Hausegger als unvergleichlichen Leiter seiner symphonischen Dichtung „Wieland der Schmied" bei uns zu sehen, und den jungen Adolf Busch als glänzenden Geiger, unsere unübertreffliche Altistin S. Hoffmann-Onegin

u. a. in der von ihrem Gatten Eugen Onegin instrumentierten „Allmacht" Schuberts, den ausgezeichneten Bratscher Phil. Neeter in Regers herrlicher Sonate aus Opus 131 und Ludwig Wüllner als immer noch einzigartigen Sprechkünstler in Byrons „Manfred" mit Schumanns Musik zu hören. L. Neubecks Heldengedicht „Der Sieger" vermochte es nicht über eine freundliche Aufnahme zu bringen. Kapellmeisterkunst... Die großen Chorvereine sind mehr und mehr in den Hintergrund getreten, teils haben sie, um im Kunstleben nicht ganz zu verschwinden, sich zusammen getan, etwas, was im Interesse der Kunst nicht warm genug begrüßt werden kann. Der Lehrergesangverein gedachte wie billig des 80. Geburtstages Bruchs durch eine Wiedergabe seines nun doch schon recht verstaubten „Friethjof", der Verein für klassische Kirchenmusik zeigte sich Regers 100. Psalm leider nicht ganz gewachsen und der Bach-Verein nahm sich einiger Kantaten des Altmeisters an, ohne sich noch recht über den Stil der Kantaten des Altmeisters im klaren zu sein. Das läßt sein schönes Streben freilich nur in einem gering getrübten Lichte erscheinen; auf jeden Fall verdient der Verein Förderung für sein mit großer Liebe verfolgtes Wirken. Ganz wundervoll in der Ausführung war wiederum das, was uns der Berliner Domchor brachte, nur sollte sich Prof. Rüdel ausschließlich an das Beste der Literatur halten und abgestandene Dutzendware zu Hause lassen. Wie ist es doch schade, daß er mit seinem vorbildlich geschulten Chore nicht z. B. auch für die immer noch nicht genügend gewürdigte Kunst des alten H. Schütz nachdrücklichst eintritt! Summarisch sei der viel beachteten Volkskonzerte des Württembergischen Goethebundes erwähnt. Rühmliches leistete der unter H. Rückbeils Leitung stehende Orchester-Verein. Rückbeil selbst spielte einmal sein schönes Violinkonzert mit großer Meisterschaft. Das auch auswärts gerne gehörte Oratorien-Quartett Prof. L. Feuerleins, das in Max Lang von hier, einem jungen Komponisten, von dem unsere Leser durch manches schöne und tiefe Lied Kenntnis haben, einen tüchtigen Begleiter besitzt, konnte wiederum allerlei schöne Erfolge buchen. Unter den Gästen der Wendlingkonzerte verzeichne ich Frau Haustein von Stuttgart, eine feinnervige Pianistin, und Frau Kwast-Hodapp, die Regers Telemann-Variationen ganz hervorragend gut wiedergab. — Die Zahl der Solisten war wieder Legion. Obenan standen die Abende Max Pauers; d'Albert hatte bei uns gute Tage, Backhaus glänzte und — übereilte sich. J. Weismann hatte sich mit der jungen und sehr begabten Stuttgarter Geigerin Lätitia Forster und der Sängerin Marg. Gäde zusammengetan, Hedwig Faßbänder wurde als Höchstes versprechende Geigerin gefeiert, L. Mysz-Gmeiner zeigte sich noch immer als Meistersängerin, Frau Hofmann-Onegin erregte berechtigtes Aufsehen durch ihren Goethelieder-Abend, Lotte Roser, die Pianistin, die jetzt auch unter die Sängerinnen gegangen ist und die fleißige Gertrud Betzler sangen und spielten in Stuttgart und dem ganzen Ländle und fanden vielen und berechtigten Beifall, Hermine Bosetti und **Dr.** E. Schipper weckten leider nur im Konzertsaale Stürme des Beifalls, Dagmar Benzinger und Alfred Saal gaben einen Beethoven-Abend, der vortrefflich gelang, und Anny Gantzhorn hob die hier schon kurz besprochenen Lieder nach Flaischlen von Joseph Haas aus der Taufe. Wenn Forsell einen Liederabend gibt, ist insbesondere die mehr oder weniger holde Weiblichkeit außer Rand und Band. Berechtigte und große Teilnahme fand auch ein Liederabend unseres Heldentenors Ritter, der Stütze des Faches, die uns nach K. Aagard-Oestvigs leider bevorstehendem Weggange noch verbleiben wird. W. Nagel.

*

Straßburg. Wenn wir über die derzeitigen Verhältnisse des Musiklebens in der Hauptstadt des Elsaß zu berichten haben, insbesondere über dessen wichtigsten, unter der Aegide der Stadtverwaltung stehenden Teil, so drängt sich uns vor allem andern, Kriegsveränderungen u. dergl., die zwingende Notwendigkeit auf, das zurzeit leider wenig erfreuliche Verhältnis der seit Jahren hierin zur Führung bestimmten Persönlichkeit, Hans Pfitzner, zu Straßburg und seinen dortigen Aufgaben einer Erörterung zu unterziehen. Vor etwa 10 Jahren zur Leitung des städt. Konservatoriums, des Chores und der Abonnementskonzerte berufen, später auch mit der Operndirektion beauftragt (wobei er allerdings den Chor wieder aufgab), fand Pfitzner in der zahlreichen und anteilvollen Musikgemeinde die wärmste Aufnahme; glänzende Konzerte, hervorragende Opernaufführungen, eine aufblühende Opern- und Dirigentenklasse usw. bewiesen den Eifer und die Tatkraft, mit der der nach so langem Ringen in die schönste Stellung versetzte Meister seine Aufgaben anfaßte. Da kam die Peripetie: Nach allerhand häßlichen Reibereien und Streitigkeiten lehnte vor ungefähr vier Jahren der Gemeinderat Pfitzners Weiterbestallung als Operndirektor ab. Die letzten Gründe dieses Vorgangs sind eigentlich niemals so recht zur öffentlichen Kenntnis gelangt. Jedenfalls ist das erste Preßorgan Straßburgs und Schreiber dieses als sein Referent stets aufs entschiedenste — unbeschadet kleiner künstlerischer Differenzen — für Pfitzner eingetreten. Was man allenfalls einzuwenden hatte — einzelne Personalfragen, und das für Provinzialtheater nicht ganz geeignete System, daß zugunsten einiger Mustervorstellungen das sonst unerläßliche Repertoire allzusehr zurücktrat —, hätte sich bei etwas gutem Willen wohl regeln lassen. Genug — der Riß war da, Pfitzner wollte zunächst Straßburg ganz verlassen, ließ sich dann doch noch halten, hatte aber von dem Augenblick an die Sympathie und das rechte Interesse für Straßburg verloren und ist in verärgerter Stimmung, woraus er auch durchaus kein Hehl macht. Am Konservatorium löste er seine bisherige Dirigenten-, Kompositions- und die so notwendige Opernklasse (deren zu weit gehende Verquickung mit dem Theater allerdings auch ein Grund zu Differenzen gewesen war) auf, zwei Jahre lang erschien er so gut wie gar nicht zu den großen Schülerkonzerten, ließ sie dieses Jahr unter wenig triftiger Begründung ganz ausfallen, was natürlich für das Institut ein großer Nachteil ist und viel Verdruß erregte; die Chorleitung übernahm er auch nicht wieder, obwohl er es jetzt gut gekonnt hätte, und in den Abonnementskonzerten, deren er selbst im ganzen letzten Winter nur sechs leitete, begnügte er sich (wie unten noch zu erwähnen sein wird) fast ausschließlich mit altbekannten Werken, fühlte sich überhaupt außerhalb Straßburgs wohler, als dort, wo die Pflicht ihn band. Dieser Zustand ist natürlich für jeden Freund sowohl der Pfitznerschen Kunst als des hiesigen Musiklebens höchst betrüblich und kann unbedingt so nicht weiter gehen, wenn die hiesige Kunstpflege und das Konservatorium nicht ernstlich Schaden erleiden soll. Gewiß ist Pfitzners Unmut über das Vorgefallene, über das unschöne Verhalten mancher Kreise und die anscheinende Undankbarkeit des hiesigen Publikums menschlich wohl verständlich. Aber dennoch — ihm sind, auch ohne die Oper, noch eine Reihe dankbarer und lohnender Aufgaben verblieben, und nachdem er sich nun einmal entschlossen hatte, auf dem Posten zu verharren, so wäre es doch besser, wenn er für diese Pflichten auch seine volle Hingabe aufbrächte. Ich bin überzeugt, daß, falls er einen Strich unter das Vergangene machen, und sich mit dem früher bewiesenen Eifer seinem Amte widmen wollte, ihm die Herzen des Publikums bald wieder ebenso zufliegen würden, wie es zu Anfang der Fall war, und daß er selbst auch wieder mehr Befriedigung an seinem hiesigen Wirken finden könnte, wie jetzt. Es liegt doch sicherlich eine gewisse Ironie darin, daß sich kürzlich zu München ein Hans-Pfitzner-Bund gebildet hat, mit den Zielen, die zeitgenössische Kunst zu pflegen, daß jedoch das geistige Haupt dieses Bunds an seinem Wohnsitze diesen Zielen ostentativ aus dem Wege geht. Seit Jahren ist keins der großen modernen Tonwerke hier mehr zu hören gewesen, und der Einwand, daß die jetzigen Orchesterverhältnisse dies nicht gestatteten, kann nicht als zutreffend erachtet werden: der vortreffliche Bläserchor ist so gut wie vollzählig erhalten, ebenso der Grundstock der Streicher, und die fehlenden Hilfskräfte ließen sich wie in Friedenszeit aus Konservatorium, Garnisonkapellen und sonstigen Musikern ohne Schwierigkeit herbeischaffen. Freilich bedürften dieselben eingehenderer Proben, aber dazu sind ja auch die Konzertmeister da, die diesen Titel doch nicht umsonst zu führen brauchen. Als Vertreter des hiesigen Musiklebens möchte ich es aufs innigste wünschen, daß man von beiden Seiten her suchen möge, die vergangenen Unliebsamkeiten zu vergessen, daß Pfitzner die Freude an seinen hiesigen Aufgaben (die sich mit seinem auswärtigen Wirken ganz gut vereinen ließen) wieder gewönne, daß er in das hiesige Musikleben den großen Zug wieder hineinbrächte, der die ersten Jahre seiner Straßburger Tätigkeit ausgezeichnet hat, und nicht mehr als zürnender Achill grollend beiseite säße. Schon die Würde der Kunst, ganz abgesehen von dem jedem echten Deutschen innewohnenden Kantischen Pflichtbegriff, erheischte solches; mögen diese, der aufrichtigen Liebe am Gedeihen der hiesigen Musikpflege ebenso wie der Verehrung eines unserer ersten lebenden Tonsetzer entspringenden Zeilen nicht vergeblich geschrieben sein! — Wie also gesagt, bot auch die zweite Hälfte der städtischen Abonnementskonzerte (deren Zahl übrigens unbedingt vergrößert werden müßte), keinen eigentlichen Höhepunkt dar. Nippsächelchen, wie Mozarts Figaro-Ouvertüre, desselben Rondino für 8 Bläser, gehören meiner Ansicht nach überhaupt nicht in Konzerte großen Stils, und mit der Wiedergabe von je einer Haydn- und Mozartsymphonie (**Es**) und zwei Beethovenschen (**II** und **V**) sind die Aufgaben derselben sicherlich nicht erschöpft. Auch die Solisten dieser Konzerte Földessi (Cello), A. Schnabel (Klavier) und die jugendlich-zierliche Eva Bernstein begnügten sich mit diesem klassischen Dreigestirn, dem sich nur noch Pfitzner selbst mit drei Absätzen aus seiner Musik zu Ibsens Fest auf Solhaug zugesellte. Das letzte der Konzerte gehörte dem Chor unter Münch, der zwei Regersche Stücke, die etwas gar zu brünstigen „Nonnen", und das feierliche Requiem mit Altsolo (Frl. Neiendorff) zu Gehör brachte, daneben eine Reihe Schumann-Chöre, von Pfitzner orchestral verbunden, und den 13. Psalm von Liszt (Tenorsolo H. Bischoff). Daß übrigens Herr Münch neuerdings zu derartigen Soli (auch in der Passion) unter Beiseiteschiebung der verschiedenen hiesigen Konzertaltistinnen ausschließlich die genannte Opernsängerin heranzieht, die gewiß eine sehr schöne Stimme hat, aber sonst, in ganz anderem Stile tätig, in Hosenrollen auf der Bühne herumhüpft, macht einen recht eigentümlichen und stilwidrigen Eindruck. In den beiden letzten Volkskonzerten brachte Kapellmeister Fried Beethovens **IV.**, Tschaikowskys Pathétique, W. Niemanns etwas nüchterne Rheinische Nachtmusik, ferner Cherubinis herzlich unbedeutende Ouvertüre Ali Baba und die zur Euryanthe zu Gehör, während H. Färbach eine Adolar-Arie aus dieser Oper vortrug und seinen schönen, doch nicht allzu beseelten Tenor in Beethovens An die ferne Geliebte glänzen ließ. Frl. Hermann bewährte in einigen Liedern wiederum ihren pastosen Mezzosopran, doch mit gar zuviel Sentimentalität und Neigung zum Schleppen. Derselbe Dirigent leitete noch ein großes Wohltätigkeitskonzert, in dem es gleichfalls ein gehaltvolles Tschaikowsky-Werk (Romeo) und eine Baßarie aus dessen Onegin zu hören gab (H. Schlembach), außerdem Lieder von Frl. Cleve, eine Liszt-Rhapsodie und Suppés schöne Galathee. Unter seinem Stabe stehen auch die sommerlichen Orangerie-Konzerte des städt. Orchesters, die sich um gediegene, nur manchmal gar zu ätherische Programme bemühen. (Schluß folgt.) **Dr.** Gustav Altmann.

*

Weimar. In den Konzerten der Hofkapelle unter Peter Raabes Leitung, die nach Weihnachten stattfanden, wurden noch zwei Novitäten zu Gehör gebracht, die starkem Interesse begegneten. Georg Schumann kam mit seiner Symphonischen Dichtung „Ringen nach dem Ideal" und Karl Bleyle mit dem „Flagellantentanz" und der Ouvertüre zu „Reineke Fuchs" zu Worte. Des ersteren wirksam aufgebaute nach Größe und Ausdruck ringende Komposition brachte dem selbst dirigierenden Komponisten guten Erfolg und bekräftigte das günstige Urteil, das man von Georg Schumann schon von früheren Werken her hatte. Prächtig spielte Schumann im selben Konzert Mozarts **Es** dur-Konzert für Klavier und

Orchester. Man stand vollständig im Banne dieses poesievollen Spiels, und man hatte vor allem wieder einmal den Beweis, daß man auch, ohne ein ausgesprochener Virtuose zu sein — womit nicht etwa gesagt sein soll, daß Schumann technisch nicht etwa Vollendetes gab — und ohne auswendig zu spielen, Hervorragendes leisten kann; wie denn überhaupt jeder, der so spielt, daß ein Fluidum von ihm auf den Hörer ausstrahlt, ein wahrer Künstler ist, und wenn es das leichteste wäre, oder mißt man die Kunst nach der Quantität der Noten? — Unter Schumanns Händen war alles Anmut und Grazie. Ganz andere Programme würden wir zu hören bekommen, wenn die Klavierspieler nicht unter dem Zwange, durchaus auswendig spielen zu müssen, vor das Publikum treten würden. Das zweite Konzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit einem außerordentlich begabten Komponisten. Karl Bleyles „Flagellantentanz" und seine Ouvertüre zu „Reineke Fuchs", letztere ungemein ursprünglich erfunden, knapp und geschlossen gehalten, in weder manierierter noch pathetischer Sprache, hinterließen einen ausgezeichneten Eindruck von dem Talent Bleyles, der, ein Schüler Thuilles, weder durch Anhäufung der Mittel, noch in harmonischer Beziehung zu verblüffen sucht, sondern rein musikalisch genug Persönliches gibt, um das Interesse für ihn wach zu halten, so daß seine beiden Stücke sich als die erfreulichsten Neuerscheinungen der letzten Jahre darstellen. Neben orchestralen Gaben, die hier nicht mehr unbekannt waren, bot das letzte Konzert noch die Freude, die man an dem immer mehr ausgereiften Spiel des jugendlichen Pianisten Claudio Arran haben konnte; die Zuhörer nahmen denn auch seine Darbietungen, darunter die Wandrer-Fantasie von Schubert-Liszt mit Entzücken auf. In den von Buchmann (Weimar) arrangierten Konzerten hörte man noch Liederabende von Paula Neko (Schwerin) und Selma vom Scheidt (Naumburg) beide Künstlerinnen, von ihrer Tätigkeit an der hiesigen Oper unvergessen, letztere stimmlich immer noch nicht ersetzt, zeigten vollendete Kunst und wurden lebhaft gefeiert. Des weiteren kamen aus Dresden wieder Dr. Stegemann, der durch die Intelligenz seines Vortrages stark fesselte, der unvergleichliche Geiger Gustav Havemann, der u. a. Mozarts A dur-Konzert in größter Stilreinheit zu Gehör brachte und nicht zuletzt — alle drei vom Unterzeichneten begleitet — Elisa Stunzner aus Dresden, die nicht nur durch den Zauber ihrer Persönlichkeit gefangen nahm, sondern auch durch ihre schlackenreine Gesangskunst im Verein mit einer seltenen Innerlichkeit des Vortrags ihre Zuhörer in Begeisterung versetzte. Im Hoftheater gab es noch kurz vor Schluß der Saison eine Neuheit und zwar wurde anläßlich des Shakespeare-Tages „Wie es Euch gefällt" mit einer neuen Musik gegeben, die Hermann Hans Wetzler komponiert hat. Eine etwas zu lang geratene, aber interessant und wohlklingende Ouvertüre, eingestreute Zwischenspiele und Einzel- und Chorgesänge gaben Gelegenheit, hier ein schönes Talent kennen zu lernen, so daß der Abend nicht zu den verlorenen zu rechnen ist. Ueber manches andere aus Weimars reichem Musikleben soll im nächsten Bericht gesprochen werden und das Mittelmäßige, das auch reichlich vorhanden war, möge ausgeschaltet bleiben. Gustav Lewin.

*

Würzburg. Der schulgesangpädagogische Kurs unter Leitung des Schulgesangpädagogen Raimund Heuler war von nahezu 100 ordentlichen Teilnehmern aus Deutschland und Oesterreich besucht, 22 weitere verhinderte die Grippe an der Beteiligung. Der größte Teil war von Staatsbehörden abgeordnet. Die großen Vorzüge der neuen, von R. Heuler ausgebauten methodischen Wege zeigten sich im hellsten Licht. Die erstaunlichen Leistungen der Knaben im Vomblattsingen sowie in der Erarbeitung neuer dreistimmiger Gesänge fanden allgemeine Bewunderung. Zahlreiche Gäste wohnten den Vorführungen an. R. Heuler bedient sich zwar der trefflichen Eitzschen Tonworte, im übrigen aber geht er seinen eigenen selbständigen Weg, welcher der sog. Eitzschen Tonwortmethode weit überlegen ist und durch seine außergewöhnlichen Erfolge für die Verbreitung und Behauptung des Eitzschen Tonwortes bahnbrechend geworden ist.

Kunst und Künstler

— Der Konzertsänger und Rezitator Dr. Ludwig Wüllner in Berlin war am 19. August 60 Jahre alt. 1858 als Sohn des bekannten Komponisten und Dirigenten Franz Wüllner zu Münster i. W. geboren, studierte er in München, Berlin und Straßburg Germanistik und habilitierte sich 1884 als Privatdozent für germanische Philologie in Münster. 1887 wandte er sich der Musik zu, wurde Schüler des Konservatoriums in Köln, 1888 Lehrer an dieser Anstalt, leitete nebenbei einen Kirchenchor und sang in verschiedenen Konzerten. 1889 ging W. als Schauspieler nach Meiningen und spielte hier Heldenrollen. Er beteiligte sich in den sechs Jahren seiner Tätigkeit auch an den Gastspielreisen und verließ 1895 diese Bühne, um Rezitator zu werden. Seit 1896 ist er Konzertsänger und hat als solcher nicht wenig zur Verbreitung der Lieder von Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauß und Felix v. Weingartner beigetragen. Versuche, zur Oper überzugehen, mißglückten wiederholt wegen der Sprödigkeit seines Organs, doch erregte Wüllners darstellerische Kunst überall Aufsehen. In allerletzter Zeit hat er sich wieder mehr der Rezitation zugewandt. —t.

— Kapellmeister Hans Schilling-Ziemßen beging am 19. August seinen 50. Geburtstag. 1868 zu München geboren, war er bis 1899 Offizier, wandte sich aber dann dem Studium der Musik zu und war in Metz, Düsseldorf, Kolmar und 1908—12 am Opernhause in Frankfurt a. M. Kapellmeister. Seitdem lebte er in London. Er komponierte Lieder, Orchesterstücke und die Oper „Sonnwendglut". —t.

— Am 13. August vollendete Musikdirektor Prof. Paul Blumenthal in Frankfurt a. O. das 75. Lebensjahr. 1843 zu Steinau a. O. geboren, war er Schüler der Königl. Akademie in Berlin und wurde 1870 Organist der Hauptkirche in Frankfurt a. O., 1876 Königl. Musikdirektor, 1899 Kantor an St. Marien und städtischer Gesanglehrer. Er komponierte Orchesterwerke, Messen, Orgelstücke, Lieder und eine große Anzahl Männerchöre, sowie eine Musik zu Wildenbruchs Karolingern.

— Kammersänger Erik Schmedes in Wien wird am 27. August 50 Jahre alt. Er wurde 1868 zu Gjeu Tofla bei Kopenhagen geboren, genoß den Unterricht des Sängers Rothmühl, Padilla und Riß und wirkte in Wiesbaden und Nürnberg zuerst als Bariton. 1896 bildete er sich bei Iffert in Dresden zum Tenoristen um und sang bis 1898 an der Dresdener Hofoper. 1898 wurde er für das Wiener Hofopernhaus gewonnen. Seit 1899 singt er auch in Bayreuth. —t.

— Der Komponist Leone Sinigaglia beging am 14. August den 50. Geburtstag. 1868 zu Turin geboren, studierte er in Wien bei Mandyczewski und wurde in der Musikwelt zuerst durch sein 1901 von Arrigo Serato in Berlin gespieltes Violinkonzert A dur bekannt. Er schrieb ferner Lieder, Chöre, Orchester- und Kammermusikwerke. Seine Erfolge verdankt er seinem leichten, flüssigen, keineswegs oberflächlichen Stile. —t.

— Die einst in allen Weltteilen gefeierte Sängerin Christine Nilsson begeht am 20. August ihren 75. Geburtstag. 1843 zu Sjöabel bei Wexiö geboren, studierte sie in Stockholm und Paris und debütierte 1864 am **Théâtre lyrique** in Paris. 1868 kam sie an die Große Oper in Paris, doch ging sie bereits 1870 auf Reisen durch ganz Europa und erzielte ungewöhnliche künstlerische und materielle Erfolge. Ihre Stimme war nicht sehr stark, aber umfangreich und von bezauberndem Wohllaut. Ihre hervorragendsten Rollen waren „Ophelia" und „Dinorah". Sie war zweimal verheiratet. —t.

— Zur Feier des Jahrhundert-Gedenktages des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen am 24. Juni 1918 ist der von der „Franz-Liszt-Stiftung" herausgegebenen Ausgabe der Werke Franz Liszts die Bezeichnung „Großherzog Carl-Alexander-Ausgabe" beigelegt worden. Der erste Band der Lieder, herausgegeben von Dr. Peter Raabe, ist soeben mit dieser Bezeichnung erschienen. Die Gesamtausgabe der Lieder wird drei Bände umfassen.

— Max Bruch hat neue Chorwerke „Szenen aus Scheffels Ekkehard" und „Requiem für Mignon" geschaffen.

— Mankes Mimodrama „Die letzte Maske" wurde auch vom Hoftheater in Braunschweig erworben.

— Der ordentliche Honorarprofessor Dr. H. Abert, der bekannte Musikhistoriker, wurde zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaften an der Universität Halle ernannt.

— Der lang verwaiste Posten eines Generalintendanten der Wiener Hoftheater wurde mit Leopold Frhr. Andrian-Werburg besetzt. Der neue 43jährige Intendant ist ein Sohn des Ministerialrats und Anthropologen Dr. F. Frhrn. Andrian-Werburg und dessen Gattin Cäcilie, einer Tochter Meyerbeers.

— Josef Gustav Mraczek wurde vom Kaiser von Oesterreich zum Professor ernannt.

— Am 7. August vollendete Landesgerichtsrat i. R. Viktor Ritter v. Schmeidel in Graz das 25. Jahr als Obmann des Steirischen Sängerbundes, den er aus kleinen Anfängen zu einem der stärksten Bollwerke an der Südgrenze des Deutschtums ausgestaltete.

— An das Genfer Konservatorium wurde der Geiger Jos. Szigeti als Nachfolger Heermanns berufen.

— Der Karlsruher Hofkonzertmeister Rud. Deman folgt einem Rufe an die Königl. Oper nach Berlin.

— Otto Drumm wurde zum Konzertmeister der Darmstädter Hofmusik ernannt.

— Hans Cleuver geht als Nachfolger von Sistermanns ans Konservatorium nach dem Haag.

— Rob. Volkner geht als Intendant der städtischen Bühnen nach Barmen-Elberfeld.

— Aus Kopenhagen wird gemeldet, daß John Forsell der Stockholmer Oper den Rücken kehren wird.

— Marie Lipsius (La Mara) läßt auf Wunsch Cosima Wagners dem früher von ihr herausgegebenen Briefwechsel Wagners und Liszts eine Ausgabe der Briefe Liszts an seine Mutter folgen. Weiter plant, wie die Voss. Z. mitteilt, Prof. Lipsius neue Forschungen in Siebenbürgen über Beethovens „Unsterbliche Geliebte", um — hoffentlich — den letzten Schleier von der immer noch geheimnisvollen Erscheinung dieser Frau zu heben.

— Der Musikverein Züllichau brachte es unter Leitung von Georg Brieger im vergangenen Winterhalbjahr auf 6 Konzerte — für eine Kleinstadt eine beträchtliche Zahl.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Prof. Hermann Scholtz †. „Und fallen sah' ich Zweig auf Zweig." In Dresden starb am 13. Juli der Kgl. Sächs. Kammervirtuos Prof. Hermann Scholtz im Alter von 72 Jahren. Der verewigte Künstler, einer der feinsinnigsten Pianisten seiner Zeit, besonders als Chopin- und Schumann-Spieler sehr gefeiert, war am 9. Juni 1845 in

Breslau geboren, wo er den Unterricht des Domkapellmeisters Brosig genoß. Dann wurde er Schüler des Leipziger Konservatoriums (Plaidy, Hauptmann) und vollendete seine Studien bei Rheinberger und Hans v. Bülow in München. Hier wirkte er sechs Jahre als Lehrer an der Kgl. Hochschule. 1875 siedelte Scholtz nach Dresden über, um dessen Musikleben er, zumal als hochgeschätztes Vorstandsmitglied des Tonkünstlervereins, sich große, bis in die letzten Tage hineinwirkende Verdienste erwarb. Seine Konzert- und Kammermusikabende hinterließen unvergeßliche Eindrücke. Bei der Feier seines 70. Geburtstages (1915) war Prof. Scholtz Gegenstand begeisterter Ehrungen. Hier hatte man erneut Gelegenheit, ihn als Poeten am Flügel zu bewundern und ihn als schaffenden Tonsetzer lieben zu lernen, der in formschönen und wohlklanggesättigten Werken (für ein und zwei Klaviere, einem Trio, mehreren Liedern u. a. m.) sich vom Herzen schrieb, was sein Innerstes bewegte. Seine Chopin-Ausgabe (Peters) hat mit Recht Weltruf erlangt. Viel zu früh schied dieser ausgezeichnete Musiker von uns. Bei keiner Darbietung ernsten Kunststrebens gleichviel welcher Richtung, hat er gefehlt. Stets traf sein an den Klassikern und Romantikern gereiftes Urteil, selbst bei den Neutönern ins Schwarze. Ein vornehmer Charakter und grundgütiger Mensch, der keinen Feind hatte, ist mit Hermann Scholtz dahingegangen. Was sterblich war an ihm, wurde am 17. Juli im Dresdner Krematorium den Flammen übergeben. Sein Andenken wird noch auf lange Zeit lebendig bleiben. H. Pl.

— In Frankfurt a. M. ist im Alter von 46 Jahren der Lehrer am Hochschen Konservatorium, Violoncellist und Musikkritiker Hugo Schlemüller gestorben. Der aus Königsberg i. Pr. gebürtige, von Alwin Schröder, Julius Becker und Hugo Becker ausgebildete Musiker war ein tüchtiger Künstler seines Instrumentes, für das er auch einige Kompositionen geschrieben hat. 1910—1914 redigierte er die Zeitschrift „Konzertprogramme der Gegenwart". In früheren Jahren war Schlemüller auch Mitarbeiter der N. M.-Ztg.

— Die Stuttgarter Konzertsängerin Irma Stimmel ist vor kurzem in jugendlichem Alter in Konstanz gestorben.

— Der Musikdirektor und Korrepetitor Albert Diedrich, Vorsitzender des Deutschen Orchesterbundes, starb in Darmstadt im Alter von 56 Jahren.

— In New York starb Geraldine Morgan, die erste amerikanische Violinschülerin, die in Berlin den Mendelssohn-Preis erwarb.

Erst- und Neuaufführungen

— Die vieraktige Volksoper „Schatzhauser", Dichtung nach Hauffs Märchen „Das kalte Herz" von Hugo Greiner, Musik von Friedr. Albert Köhler, hat in Erfurt einen sehr freundlichen Erfolg gefunden.

— In Königsberg erlebte Georg Jarnos neue Operette „Jungfer Sonnenschein" ihre erste Aufführung.

— In Berlin hatte das Volksstück „Der Hutmacher Seiner Durchlaucht" von Joseph Snaga, einen starken Operetten-Erfolg.

— J. Gilberts Schwank-Operette „Eheurlaub" kam in Breslau zur Uraufführung. Begeisterung des lieben Publikums wie immer.

— H. Reinhardts Operette „Die erste Frau" hatte in München hauptsächlich durch das gute und witzige Buch von A. M. Willner und R. Oesterreicher Erfolg.

— An der Wiener Volksoper werden im nächsten Winter u. a. folgende Neuheiten aufgeführt werden: „Der Schuster von Delphi", Text von Willner, Musik von Bersa, ferner die komische Oper „Die galante Markgräfin", Text von Felix Doermann, Musik von Oskar Straus, sodann die mexikanische Revolutionsoper „Ervita" von Marko Fränkl, einem Schüler Massenets, „Ilse" von R. Stöhr, Text von Batka, „Der Mantel der Assunta", Text von Beatrice Dovsky, Musik von Ed. Chiavy, schließlich die Opernphantasie „Die Toteninsel" von Zwerenz, Musik von dem Brasilianer Nieberger. Deutsche Komponisten scheint es für die Wiener Volksoper wohl kaum zu geben.

— Heinrich Bertés Operette „Die drei Kavaliere" wird in Hamburg zur ersten Wiedergabe kommen.

— Walter Braunfels hat Webers komische Oper „Abu Hassan" für die künstlerische Figurenbühne in München eingerichtet und unter Mitwirkung bewährter Künstler erfolgreich zur Aufführung gebracht.

— In Kopenhagen (Tivoli) wurde die Symphonie in cis moll von Ture Rangström „August Strindberg in memoriam" aufgeführt.

— Walter Niemanns „Anakreon" für Streichorchester kam in Kopenhagen unter Kapellmeister Schnedler-Petersens Leitung mit Erfolg zur Wiedergabe.

— Télémaque Lambrino hat zu den (erstmalig in der „N. M.-Ztg." veröffentlichten) Nocturnen „Singende Fontäne" und „Alhambra" noch die „Arabeske", „Fantasie-Mazurka" („N. M.-Ztg" 1918, Nr. 13 als „Polnische Tanzidylle") und den „Altgriechischen Tempelreigen" für Klavier von Walter Niemann in sein Konzertrepertoire des nächsten Winters aufgenommen.

Vermischte Nachrichten

— Prof. W. Schubart veröffentlicht, wie wir in den „M. N. N." lesen, in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften einen griechischen Papyrus mit Noten. Der griechische Text fand sich auf der Rückseite einer lateinischen Militärurkunde aus dem Jahre 156 n. Chr.; man kann annehmen, daß der griechische Text einige Jahrzehnte später entstanden ist. Er enthält drei verschiedene Anfänge oder Abschnitte eines Gedichtes. Der Zweck der Niederschrift war augenscheinlich, Proben von Musik zu geben; es sind vielleicht Beispiele aus einem Handbuch der Musik, die für einen bestimmten Zweck aus einem solchen Buch ausgeschrieben sind. Die Silben der Schrift werden auseinandergezogen, um den Noten Raum zu schaffen. Die griechischen Noten stehen über der Zeile und folgen dem Vokal, zu dem sie gehören. Mehrere Zeilen enthalten deutlich unterschiedene Instrumentalnoten. In beiden Systemen kommen der Querstrich als Zeichen der Länge und der Punkt als Zeichen der Hebung hinzu. Bogen unter je zwei Noten bedeuten wohl Bindung der Töne. Einige Zeilen haben durchweg eine andere, zum Teil einen nach rechts oben gehenden Strich, der wohl die Versetzung in die obere Oktave ausdrückt. Einzelne Zeichen in den Instrumentalzeilen scheinen Pausen zu bedeuten. Die Instrumentalzeilen gehören wahrscheinlich jedesmal zu dem vorausgehenden Gesange; ob sie ein Nachspiel oder die Begleitung des Gesanges darstellen, ist zweifelhaft.

— Prof. H. Platzbecker teilt uns in einer Zuschrift mit, daß durch einen Brief Karl Mozarts vor kurzem die Echtheit des sogen. Gürtelschnallenbildes Mozarts erwiesen worden sei. In Schiedermairs Ausgabe der Briefe des Meisters (Bd. V Ikonographie) findet es sich nicht. Der Brief Karl Mozarts ist uns noch nicht bekannt geworden. Das Bild stammt aus dem Besitze einer Frau v. Grünhof, die mit Karl in Mailand bekannt war. Wir kommen vielleicht auf die Angelegenheit zurück.

— Der in Freiburg i. Br. lebende, durch seine Faust-Forschungen in weiteren Kreisen bekannte Dr. iur. Rudolf Blume veröffentlicht in der Freiburger Zeitschrift „Schau-ins-Land" (44. Jahrlauf 1917) zwei allgemeiner Beachtung werte musikhistorische Aufsätze: „Freiburg im Breisgau, der Geburtsort der Gemahlin W. A. Mozarts und des Vaters Karl Maria v. Webers", ferner: „Ein Beethovenbild in Freiburg i. Br." — Wir möchten insbesondere auch die Leser der „N. M.-Ztg." auf vorgenannte, sehr hübsch ausgestattete, auf gründlichem Quellenstudium beruhende Abhandlungen hiermit hingewiesen haben. l.—

— Zu Dr. L. Hirschbergs Aufsatz in Heft 15 d. J. schreibt uns Frl. Prof. M. Lipsius: „Dem Verfasser des Aufsatzes Schuberts Ständchen blieb offenbar die Tatsache unbekannt, daß das . . . Ständchen von Grillparzer ‚Zögernd stille' für Anna Fröhlich geschrieben wurde. Sie, die älteste der sehr musikalischen Schwestern, in deren Hause Grillparzer bis an seinen Tod (1848—1872) lebte und deren eine, Kathi, die ewige Braut des Dichters war, wirkte lange Jahre als Gesangsprofessorin am Wiener Konservatorium. Sie brachte das reizende Ständchen zum Geburtstage der nachmaligen Gattin Leop. v. Sonnleithners . . . zur erstmaligen Aufführung."

— Das 4. Leipziger Bach-Fest soll im Mai bezw. Juni 1919 stattfinden.

— Unter H. Sadowskis Leitung soll nächsten Herbst in Kiew eine ukrainische Oper eröffnet werden.

— In den Besitz von Karl W. Hiersemann in Leipzig ist eine wertvolle Handschrift Beethovens, der letzte Satz des Trios für Streichinstrumente (Op. 3), gelangt. Der frühere Besitzer war der bekannte Wiener Autographensammler Aloys Fuchs. Der Wert der Handschrift beträgt heute 13 500 Mk.

— Eingetroffen sind: der 40. Jahresbericht von Dr. Hochs Konservatorium zu Frankfurt a. M. und der 42. Jahresbericht des Musikvereins Innsbruck.

*

— Zum Bilde Heinrich Labers. Der Geraer Hofkapellmeister, von dem wir ein viel beachtetes Duett gebracht haben und weiteres zu veröffentlichen hoffen, hat sich als Leiter seines ausgezeichneten Orchesters trotz seiner jungen Jahre bereits einen geachteten Namen als hochstehender Förderer der besten neueren Musik erworben.

* * *

Unsere Musikbeilage. Der Komponist unserer heutigen Musikbeilage ist den Abonnenten kein Fremder. Vor längerer Zeit ist eine ausführliche Würdigung von Heinrich Rückløs in der N. M.-Ztg. erschienen, auf die wir wohl verweisen dürfen (N. M.-Ztg. 1910, Heft 7). Rücklos steht dem Schaffen der Gegenwart nicht gerade nahe, ein Umstand, der vielleicht ungünstig gegen ihn zu stimmen geeignet sein dürfte. Wir wollen uns aber doch immer daran erinnern, daß die Welt nicht aus lauter Fortschrittsleuten bestehen kann. Es muß auch solche geben, die den alten Idealen anhangen und sie dem Volke zu erhalten trachten. Außerdem wollen wir auch daran mahnen, daß alle Welt heute wie gestern nach volkstümlicher Kunst zu rufen nicht müde wird. Das alles möge bedenken, wer das eindrucksichere und vortrefflich gearbeitete Lied des Stuttgarter Tondichters singt. Es ist ein rechtes und echtes Lied am Klavier, kein Gesang, bei dem die Begleitung alles und die Singstimme nur ein stammelndes Anhängsel ist. Gewiß sind wir über die Ausdruckskreise, die Rücklos innehält, bedeutend hinausgeschritten, aber wir erfreuen uns doch auch immer noch an den Gesängen, sagen wir einmal, der ersten Komponisten Goethescher Lieder. Das echte deutsche volkstümliche Lied wahrt seine Grenzen dann am meisten, wenn es eine leicht ins Ohr fallende, wohlgefügte Melodie und eine Begleitung besitzt, die wie eine Bleistiftskizze mehr die Andeutung als die ausgeführte farbige Malerei bietet. Die Hauptsache ist, daß ein solches Lied einen künstlerischen Eindruck zu erwecken imstande ist und der Absicht der zugrunde liegenden Dichtung nicht zuwider läuft. Das ist hier der Fall.

Schluß des Blattes am 10. August. Ausgabe dieses Heftes am 22. August, des nächsten Heftes am 5. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 23

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Der Versicherungskampf der Musiker.

Von Dr. Waldemar Banke (Liegnitz).

Zuletzt von allen Ständen beginnen sich die Musiker zu regen, um bei der Neuverteilung der sozialen Welt Deutschlands nicht völlig ins Hintertreffen zu geraten. Noch vor ihnen mußten sich die Beamtenverbände zu einer großen Interessengemeinschaft zusammenschließen, bevor sich unter den Künstlern und Kunstpädagogen der Gedanke Bahn brach, daß es außer der Kunst noch so ein Ding gab, das sich sozialer Standeskampf nennt und heute unlösbar mit jedem Staatsbürgertum verschmolzen ist, daß man wohl als Künstler in der Traumwelt der Kunst streben, als Mensch aber mit beiden Füßen im Getriebe der Welt leben muß. Es kam in rauhem Erwachen die Erkenntnis, daß Staatsbürger und Künstler so untrennbar ist, wie Leib und Seele, und daß Seele und Künstler zu ihrem gesunden Bestehen die Gesunderhaltung des Daseins von Leib und Staatsbürger zur bedingungslosen Voraussetzung haben.

Für dies schmerzhafte Bewußtsein sorgt ein Urteil des Oberschiedsgerichts für Angestellte in Berlin, das Hans F. Schaub-Hamburg im „B. T." aus dem beschränkteren Kreise der Fachpresse in die breite Oeffentlichkeit zieht. Hier fällt blitzartig ein Schlaglicht auf den Standeskampf von Kulturträgern, die in steter Fühlung mit fast jedem Hause stehen, ohne deren Wirken das Deutsche Volk einen leider zu wenig anerkannten, aber wesentlichen Stützpunkt beim Eindämmen des eindringenden Amerikanismus verlöre. Das Urteil fällt das Verdikt, daß die selbständigen Musiklehrenden „Angestellte" ihrer Schüler bezw. deren Eltern sind, es „ernennt", wie Schaub sagt, sie zu „Angestellten" ihrer „Arbeitgeber".

Diese Rechtsauffassung, die sich bisher nur auf den vom Oberschiedsgericht angenommenen „Willen des Gesetzgebers" und auf die „Anleitung der Reichsversicherungsanstalt für Angestellte", nicht aber auf das Gesetz selbst stützt, widerspricht, wie Schaub betont, so sehr dem klaren Wortlaut des „Angestelltenversicherungsgesetzes" § 1 Abs. 3, daß eine Nachprüfung des Standpunktes durch Wissenschaft und Oberschiedsgericht kaum zu umgehen ist.

Die Wissenschaft hat durch namhafte Kommentatoren und Praktiker bisher die entgegengesetzte Auffassung vertreten, die bis in die maßgebende Stelle der Reichsversicherungsanstalt geteilt wurde.

Aber nun klafft eine Lücke: Der Spruch des Oberschiedsgerichts ist endgültig. Damit ist zwangsweise eine Einheit der Rechtsprechung erzielt, die der Gefahr einer Einwurzelung von Rechtsirrtümern Tür und Tor öffnet. Rechtseinheit muß sein. Das tritt am besten bei dem Verfahren des Reichsgerichts zutage. Doch dort ist die Sicherung, daß ein Senat von der Entscheidung eines anderen Senats an die Vollsitzung appellieren kann. Also gleichsam eine Revision der Revision, die dann natürlich endgültig ist. Beim Oberschiedsgericht nichts von alledem. Einmal gesprochen, immer gesprochen! Denn daß das gleiche Gericht den einmal vertretenen Standpunkt innerhalb derselben Richtergeneration verlassen wird, ist mehr als unwahrscheinlich. Und darum erhebt sich der seit langem stillschweigend geführte Kampf gegen die Versicherungspflicht zu neuer Höhe.

Das Ziel ist, wie Schaub erwähnt, Anstrebung einer Novelle zu den Versicherungsgesetzen, die den Musikpädagogen vom Versicherungs*zwang* befreien soll.

Aber soweit sind wir noch nicht. Erst müssen alle Hilfsmittel erschöpft sein, ehe man zu dem letzten Mittel greift. Darum heißt es, das bestehende Gesetz nach allen Richtungen hin ausschöpfen. Das Angestelltenversicherungsgesetz ist für „Angestellte" geschaffen. Geschaffen in einer Zeit, die gesetzesfroh in Versicherungssachen war, wie es die heutigen Tage im Kriegsverordnungswesen sind. Was aber ein „Angestellter" ist, wird an keiner Stelle gesagt. Die Handhaben seiner Auslegung sind nur den allgemeinen Rechtsbegriffen zu entnehmen. Und das ist die zweite Lücke, die überhaupt erst den Spruch des Oberschiedsgerichts ermöglicht hat. Die Auffassung arbeitet mit „ständigen" und „unständigen" Arbeitern, ohne Rücksicht darauf, daß man bei Konstruktion eines „unständigen Arbeitsverhältnisses" mit einem Schlage den „Dienst- und Werkvertrag" des Bürgerlichen Gesetzbuchs über den Haufen wirft.

Also zuerst muß einmal der „Angestelltenvertrag" einer gründlichen, rechtlichen Untersuchung unterworfen werden. Das wird Aufgabe der *Rechtswissenschaft* sein, die sich hier um die ins Gedränge geratenen „unselbständigen selbständigen Musiklehrenden" große Verdienste erwerben kann. Und alsdann wird es notwendig werden, daß das Oberschiedsgericht nicht allein auf Grund eines unbewiesenen „Gesetzgeberwillens", sondern nach rechtlichen Erwägungen unter Berücksichtigung der bisher herrschenden Rechtsanschauung sein Urteil revidiert.

Bisher wird — wie gesagt — von der überwiegenden Mehrheit der Wissenschaftler der Begriff der „selbständigen Angestellten" verworfen.

M. E. durchaus zu Recht. Es spricht dafür ein noch zu wenig betonter Grund: Das Angestelltenversicherungsgesetz gibt in § 4 dem Bundesrat die Möglichkeit, auch „selbständige" Berufstreibende aus Zweckmäßigkeit zur Sicherung ihrer Zukunft in die Versicherung einzubeziehen. Hier steht doch klar und deutlich, daß der Gesetzgeber den Begriff der „Selbständigkeit" gegenüber dem „Angestelltenverhältnis" kennt, daß in dem § 1 Abs. 3 ausdrücklich als *wesentliches* Merkmal der Versicherungspflicht bezeichnet wird! Wozu also dann die Neukonstruktion der amtlichen Ausleger in der Anleitung der Reichsversicherungsanstalt: „*Unständig* Beschäftigte?" Hoffnungslose Verwirrung aber richtet die Feststellung des Oberschiedsgerichts an, daß die *steuerliche* Behandlung auf die *Versicherungsfrage* keinen Einfluß habe. Daraus folgt, worauf ich schon in den „Musikpädagogischen Blättern" hingewiesen habe, daß die Musiklehrenden zur Versicherung zahlen müssen als „selbständige Unselbständige" *und* daß sie zur *Umsatzsteuer* der Leistungen herangezogen werden als „Selbständige", während die „Angestellten" befreit bleiben! In diesem Hexenreigen dürfen die

politischen Rechte nicht fehlen. Kommt einmal das „Wahlrecht der Tüchtigen", so ist natürlich — nach dem Spruch des Oberschiedsgerichts — „die Wahlrechtsfrage unabhängig von der Versicherungsfrage" und der Musiklehrende bleibt von der Zusatzstimme des: „Selbständigen" als „Unselbständiger" ausgeschlossen!

Das nennt sich dann Rechtseinheit und Rechtssicherheit des Staatsbürgers.

Die Sache hat aber noch eine *soziale* Seite, die jeden Gebildeten, der doch mit dem Musikbetrieb unmittel- oder mittelbar in Fühlung steht, angehen muß. Hans F. Schaub hat schon darauf hingewiesen, wie schwer die selbständigen Musiklehrenden jetzt zu leiden haben, die mit der augenblicklichen Bedrohung des gesamten Mittelstandes in Gefahr geraten, ins Musikproletariat zu sinken. Wie groß jetzt schon die Abgaben sind, die durch die Versicherungspflichten die Musikpädagogen belasten, davon macht sich der Laie keinen Begriff. Sie erstrecken sich auf drei Kassen: Kranken-, Invaliden- und neuerlich Angestelltenversicherung. Die Beiträge genügen bei normaler Geldwirtschaft des Musiklehrenden, um ihn bei selbst durchgeführten Rücklagen jederzeit auch bei längeren Krankheitsfällen ohne Umständlichkeiten und Scherereien die Behandlung bei einem aus eigenem Vertrauen gewählten Arzt zu gewährleisten. Und das, ohne ihn dem Zwang zu unterwerfen, nach vorheriger Anmeldung bei untergeordneten Kassenorganen bei einem wildfremden Arzt mit einem bunten Kassenzettel einen Rat nachsuchen zu müssen, wobei man sich bewußt ist, daß die Arzthonorierung auch nicht entfernt das aufwiegt, was vom Arzt geleistet wird. Also entweder, da die ärztliche Behandlung noch heute als Vertrauensverhältnis zu betrachten ist, hat man das Mißtrauen, daß man über einen Kamm geschoren wird, oder daß im Einzelfall der Arzt ein Geschenk erteilt, weil er weit über Entgelt leistet.

So sieht die Sache für den Gebildeten aus, der zum „Kassenpatienten" gestempelt wird, und damit kommen wir zum letzten Punkt.

Hans F. Schaub deutet darauf hin, daß die Einordnung der Musiklehrenden gerade in einem Augenblick erfolgt, wo die Bestrebungen aller maßgebenden Musikverbände nach Standeshebung beginnen, die ersten Früchte zu tragen. Die Oeffentlichkeit weiß noch nicht, daß seit Jahren sich die wissenschaftlichen Anforderungen an die ernststrebenden Musiker in einer Weise verschärft haben, daß sie vollauf Anspruch darauf erheben können, als wissenschaftlich Tätige anerkannt zu werden. Welche Energie allein im Musikpädagogenfach von den Verbänden bei Durchführung der von ihnen aus eigenem Antrieb eingerichteten Prüfungen für Musiklehrende aufgebracht wurde, vermag leider bis heute der Außenstehende noch nicht richtig zu bewerten.

Und nun ergehen nach Schaub die Bekanntmachungen der Ortsbehörden an „*Putz- und Scheuerfrauen, Tagelöhner, Aushilfskellner und Musiklehrer (!)*".

Das ist allein eine Tatsache, die der Mitteilung an die breiteste Oeffentlichkeit wert ist. Das bedarf eingehender Erörterung, in weitesten Kreisen, damit das deutsche Haus teilnimmt am Kampf derer, die seinen Kindern die Möglichkeit geben, sich später über manch trübe Stunde hinwegzuheben. Und solche wird es vielleicht zu viele geben, wenn es nach dem Willen derer geht, die draußen und drinnen gegen das Ureigenste unserer deutschen Kultur anstürmen!



Die Ueberwindung Wagners und ein neuer deutscher Musiker.

Von Dr. *Heinrich Roese* (Gießen).

I.

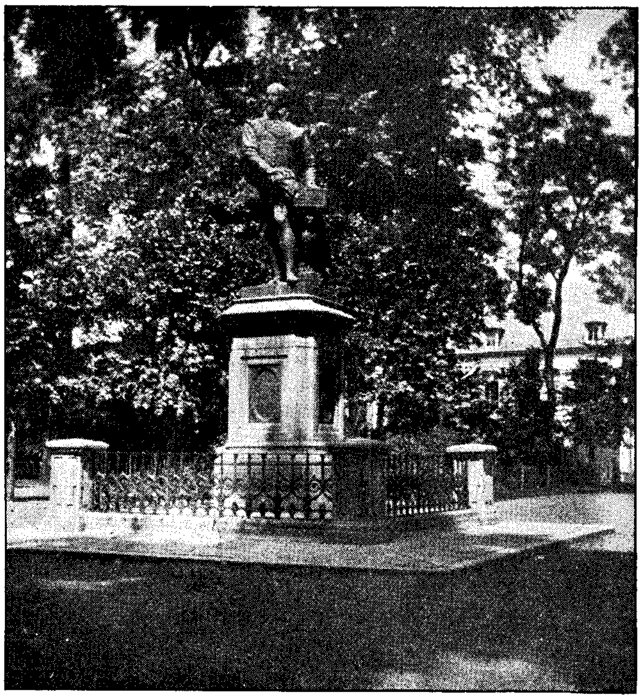
Wagner hat in gewissem Sinn die Musik verdorben. Heutzutage braucht man wegen dieses Aphorismus wohl nicht zum Märtyrer zu werden. Gewiß hat erst das Wagner-Epigonentum in klarem Lichte das Pathologische im Schaffen des Meisters gezeigt; es ist ein Charakteristikum dekadenter Epochen, daß sie von Anormalen gereizt werden und schließlich in der Nachahmung äußerer Manier und Form erstarren. Vielleicht ist Richard Strauß' Alpensymphonie der Schlußstein einer solchen Entwicklung nach unten. Wagner war kein Priester der Kunst, sondern ein Prediger seiner Persönlichkeit durch die Kunst. Die bewußte Unterordnung der Musik unter das Wort war weit weniger gefährlich für die Folgerungen, welche die Partei und die Nachahmer daraus zogen, als die ganz unbeabsichtigten Einflüsse, welche die Ausstrahlungen seines Wesens auf seine Kunst gewannen. Eine übermäßige nervöse und sexuelle Veranlagung spiegelt sich deutlich in der emotionellen Natur seiner Musik. Zudem war Wagner viel zu einseitig auf die Szene eingestellt, um als Musiker oder Dichter allein zu bestehen. Ueberhaupt ist seine absolut musikalische und rein dichterische Begabung sehr bescheiden gewesen; für die Philosophie war er gänzlich ungeeignet, so gern er sich auch als Philosoph ausgab und von den Getreuen dafür gehalten wurde. An diesen Tatsachen ändert auch die widerliche und geradezu lächerliche Arroganz der Bayreuther Blätter nichts: Dieser monumentalen Zeugen der Impotenz hätte es nicht bedurft! Die Bedeutung Wagners lag vielmehr auf ganz anderen Gebieten: er war genialer Regisseur und Schauspieler. Und gerade in dieser letzten Eigenschaft des Schauspielerischen stecken tausend Gefahren, die stets auf der Lauer liegen, die Persönlichkeitswerte zu beeinträchtigen. Man betrachte unter diesem Gesichtspunkte den Weg, den der Atheist nehmen mußte, bis er zu dem Parsifalworte gelangte: Erlösung dem Erlöser! Man denke ferner an die skrupellose, manchmal geradezu schamlose Art der rezitatorischen Tätigkeit, die Wagner in eigener Person und Sache getrieben hat. Ich für meine Person scheue nicht vor der Behauptung zurück, daß Wagner den Deutschen die deutsche Oper nicht gegeben hat. Man müßte denn die rein äußerlichen Gründe dafür anführen, die seine Stoffwahl und die konsequente, oft kindlich naive Vergewaltigung unserer Muttersprache an die Hand geben. Dazu kann ich mich guten Gewissens nicht entschließen. Die Gestalt des Philosophen und Reformators Wagner hat ja auch späterhin keine Rolle mehr gespielt, wenn man von den literarischen Ungeheuerlichkeiten absieht, zu denen sie Anlaß gab. Die Entwicklung des Wagner-Epigonentums hat ihre Wurzeln in den Absonderlichkeiten der Musik des Meisters, in der Verwendung des Leitmotivs, der Harmonik und der „unendlichen Melodie". Die geschichtliche Betrachtung des Leitmotivs wird die bedeutungsvollsten und geistreichsten Phasen dieser Erscheinung sicher bei den Vorläufern Wagners entdecken, immerhin fehlt bei Wagner selten der äußere Anlaß für den Gebrauch des mit Recht scharf kritisierten Mittels; ästhetisch wird sich eine Begründung gar manchmal allerdings schwer finden lassen. Den Epigonen ist jedoch beides nicht vonnöten, teils aus Mangel an eigener Urteilskraft, teils aus Lust an formaler Spielerei. Die erstarrte Manier bricht unbarmherzig den Stab über diese Errungenschaften, die für die Musik tatsächlich nichts und nur etwas in der Hand der komplizierten Persönlichkeit Wagners bedeuten, der eigentlich als reine Musikernatur kaum angesehen werden kann. Die Dekadence des Stils beginnt schon bei Wagner; die glänzende Aufmachung, die Massenwirkungen sind typische Zeichen. Die Nachfolge hat mit der Herausbildung virtuosester Mache und bis ans Äußerste grenzenden technischen Raffinements die letzten Folgerungen gezogen. Noch eine Beobachtung ließe sich als Beweis bei-

bringen, da sie mit direkter Gesetzmäßigkeit auftritt. Die eigentliche, oft sehr bedeutsame musikalische Veranlagung kommt bei den Epigonen, z. B. bei Strauß, besonders dann klar und erkennbar zutage, wenn die Anziehungskraft des Vorbildes einmal aus irgendwelchen Gründen versagt. Ein Einfluß aber, der derartig eine gesunde Entwicklung zu hemmen vermag, kann selber nicht gesunden Ursprungs sein.

II.

Wir scheinen am Ende einer dekadenten Kunstperiode zu sein, die ihre letzten Mittel ausspielt. Die Abkehr Nietzsches von Wagner, seine Hinneigung gerade zu Bizet könnte man sehr wohl in diesem Sinne ausdeuten. Ein solcher Versuch ist jedoch gar nicht notwendig, zumal da auch außermusikalische Faktoren in Betracht zu ziehen wären, die vielleicht mancherorts Verwirrung anstiften könnten. Dem Sehenden wird sogar der Blick auf die abwärts schreitende Bewegung der Musik freier bleiben, wenn man es zu schildern unterläßt, wenn zwei außerordentlich pathologische Naturen auf einander reagiert haben. Die Programmusik nach Wagner — für diese unglückliche Wortbildung wäre wohl die Bezeichnung: Illustrationsmusik ein einigermaßen befriedigender Ersatz — hat ihre letzten Steigerungsmöglichkeiten erreicht. Der Gegensatz zwischen äußerem Klangbild und innerer Idee ist unüberbrückbar geworden. Mit diesem Fehlen jedes harmonischen Ausgleichs hat die Lebensunfähigkeit eines dekadenten Kunststils ihren höchsten Grad erreicht.

Stellt man sich auf diesen ganz grob skizzierten Standpunkt, um einmal der musikalischen Hauptrichtung unserer Tage ohne Scheu näherzutreten, dann wird sich von selbst darüber hinaus die Frage erheben, ob sich neben dem Ausklingen einer dekadenten Epoche bereits die Symptome einer Neuentwicklung bemerkbar machen. Man braucht kein Optimist zu sein, um hierauf eine bejahende Antwort zu erteilen. In solchem Zusammenhang wird mancher den Namen Regers erwarten. In der Tat zeigen die letzten Werke Regers eine gewisse Abkehr zu etwas bei ihm völlig Neuen. Der romantische Einschlag kam unerwartet und weist in die Zukunft. Die Entwicklung des großen Experimentators in Tönen war sicherlich noch nicht abgeschlossen, als der Tod ihr ein Ziel setzte. Es sind jedoch mit ihr weniger Hoffnungen begraben worden als mit Franz Schubert. Auf alle Fälle ist Reger ein starker Gegenpol gegen die musikalische Dekadence gewesen. Die Regersche Harmonik und Modulation mit ihrer wissenschaftlichen Basis Riemannscher Autorität bietet Ansatzpunkte für feinste Analyse. Ein Vergleich der beiden Partnerpaare Wagner-Brahms und Strauß-Reger erbrächte auch für die Abschätzung der verschiedensten Strömungen gegeneinander ergiebigstes Material. Um hier abzubrechen, sei noch eine Ueberzeugung ausgesprochen, die sich mir mehr und mehr aufgedrängt hat. Die neue Epoche ist wesentlich charakterisiert durch die Ueberwindung Wagners, mit anderen Worten durch den Verzicht auf die Schilderungen des Erotischen, besonders seine pathologischen Formen. Eine reine kräftige Luft beginnt die schwüle Atmosphäre wegzufegen. Bis zu dem großen Anton Bruckner mit seinem naiven Gottesglauben gehen die Fäden dieser Entwicklung zurück. Er ist vielleicht der geeignetste Name, um mit ihm das Gewissen sündiger Kapellmeister wachzurütteln, um das deutsche Publikum hinzulenken auf Welten, deren Erschließung es gebieterisch verlangen sollte, anstatt Konzertaufführungen Wagnerscher Werke ruhig hinzunehmen. Immer dringender müssen tiefgehende Reformen unseres Musiklebens gefordert werden. Der verseuchende Einfluß des Spekulantentums und des Warenhauses muß verschwinden. Paul Bekkers Buch: „Das deutsche Musikleben" erscheint zur rechten Stunde. Möchten sich der Kritik recht viele energische praktische Maßnahmen anschließen!



Denkmal Orlando di Lassos in Mons (Hennegau).

III.

Wenn ich nun meine Schlußausführungen mit allem Nachdruck dem Komponisten Hermann Kögler widme, so geschieht dies nicht, um andere lebende Musiker totzuschweigen oder eine Polemik gegen sie zu eröffnen. Derartige Angelegenheiten ordne ich immer persönlich. Kögler ist mein Freund. Das könnte mich eher bestimmen, mich in einsamem Genießen mit den Werken seiner Muse von der Oeffentlichkeit abzuschließen. Und es gehört für sensitive Naturen wahrlich eine gewisse Selbstüberwindung dazu, heiligste Erkenntnisse und tiefste Erlebnisse der Umwelt zu offenbaren. Doch Mitteilen ist der bessere Teil der Ueberzeugung, sofern sie echt und festgegründet ist. Die Bedeutung Köglers ist für mich derart über jeden Zweifel erhaben, daß die Stimme der Pflicht, die mich mit allen Mitteln für ihn eintreten heißt, nicht mehr schweigen will. Führende Männer unserer Kunst, wie Dr. Walter Niemann, Professor Bertrand Roth u. a., haben sich wieder und wieder um Köglers Schaffen bemüht. Möchten ihnen recht viele nachfolgen.

Die beiden einleitenden Abschnitte meiner Betrachtungen sind, abgesehen von ihrem Eigeninhalt, insofern auch charakterisierend und definierend gedacht, als sie die richtige Perspektive für eine Gestalt wie die Hermann Köglers ermöglichen sollen. Wenn einer, so ist Kögler der Mann der neuen Periode. Seine urgesunde Musikalität zeigt nirgends Spuren eines Einflusses der Dekadence oder eines vermittelnden Ueberganges. Das erotische Element in Wagnerischem Sinn ist völlig ausgeschaltet. Köglers Schaffen hat sich ganz ohne Zwang auf Gebieten ausgebreitet, auf denen nur Allerbedeutendstes nicht in der Vergessenheit untergeht. Ich zögere nicht nach eingehender, tiefdringender Beschäftigung mit Köglers Kompositionen, zu behaupten, daß er die Gegenwart überdauern wird, einerlei, ob man sich um ihn kümmert oder nicht. Es ist jedoch Aufgabe unserer Musikwelt, die ungehobenen Schätze ans Licht zu ziehen. Vorhin wurde der Name Bruckners warnend genannt, jetzt ist es der Name Hermann Köglers.

Die Betätigung des Komponisten in der Kirchenmusik und Chorkomposition hat Unvergängliches, Werke tiefster religiöser Ergriffenheit gezeitigt; sie verheißt eine Steigerung ins Allergewaltigste. Auf dem Gebiet der Klavier- und Kammermusik sind Kögler Schöpfungen gelungen, die man ohne Ueberhebung als das Bedeutendste der Epoche nach Brahms bezeichnen darf. Als ganz allgemeine Charakteristika der Musik Köglers muß ich den natürlichen Reichtum an Melodik nennen, die zwingende Gewalt der Harmonik und Modulation, nicht zum Schluß die spielende, niemals stockende Handhabung des Formalen. Dies alles wäre Grund genug, um von einer außergewöhnlichen Begabung zu sprechen. Doch weit darüber hinaus ist es noch etwas anderes, das einem den Atem anhalten läßt und das bewundernde Wort im Mund erstickt: die Ueberfülle und die lapidare Gewalt der Ideen dieser musikalischen Urnatur. Wahr-

lich, wer nur den Pulsschlag musikalischen Begnadetseins zu fühlen versteht, dem kann die Genialität eines Hermann Kögler nicht entgehen.

Es ist nicht zu verstehen und bleibt außerordentlich bedauernswert, daß von den zahlreichen Kompositionen Köglers, obwohl viele wiederholt aufgeführt wurden, nur wenige bis jetzt im Druck vorliegen (Op. 6 Fantasie, fis moll bei Breitkopf & Härtel; Op. 17 Romantische Serenade für Klavier, Harmonium und Cello oder Geige, bei Karl Simon (Berlin); Op. 38—46 Chorkompositionen bei P. Pabst (Leipzig); Op. 47 Nocturno für Klavier und Harmonium bei Gebrüder Hug (Leipzig). Aus der Fülle des mir vorliegenden ungedruckten Materials nenne ich aufs Geratewohl einiges, dessen Nichtveröffentlichung unverantwortlich wäre: Klavier-Suite, h moll, Op. 11; Klaviertrio, a moll, Op. 16; Violinsonate, B dur, Op. 20, Violinsonate, g moll, Op. 29; Variationen über ein eigenes Thema für Klavier Op. 30; Violinkonzert, d moll, Op. 31 (das jeder Geiger mit größtem Erfolge in sein Repertoire aufnehmen könnte anstelle der schwachen Werke von Reger und Schillings); Klaviersuite, c moll, Op. 32; Klaviertrio, A dur, Op. 35; Streichquartett, g moll, Op. 37; Vier Intermezzi für Klavier, Op. 49 u. v. a., darunter auch höchst bedeutende Einzellieder.

Möchte mein Mahnruf an die deutsche Musikwelt und vor allem an die deutschen Verleger (!) nicht ungehört verhallen! Möchten sie die Möglichkeit schaffen, daß die Werke eines ganz Großen im Reiche der Musik in weitere Kreise dringen. Erst dann, d. h. auf der Grundlage allgemeineren Bekanntseins der Schöpfungen Köglers, kann ich in Analysen der einzelnen Werke die Richtigkeit meines Satzes von der Genialität des Meisters nachweisen. Das ist mein brennender Wunsch. An mir soll es nicht fehlen, möchten nur auch die andern zur Stelle sein!

Biographische Angaben — das möchte ich zum Schluß bemerken — sind mit Absicht unterblieben, da nachgerade die Personalienschnüffelei das Interesse an dem Werk zu vernichten droht. Es ist ja auch nur für eine kleine Zahl geistig Minderwertiger von Belang, ob einer berühmte Lehrer gehabt hat und mit Preisen ausgezeichnet worden ist.

Die Angabe der Adresse des Künstlers: Hermann Kögler, Leipzig-Gohlis, Beaumontstr. 2 p., erscheint mir dagegen für alle praktisch zu sein, die mit ihm in Verbindung treten wollen. Möchten es recht viele sein! Dies den Herrn Verlegern zur besonderen Beachtung!

Konzerte im Dunkeln.

Der Weltkrieg zeigt sich immer unverhüllter als radikaler Neugestalter auf den verschiedensten Gebieten. In der Politik, im Wirtschafts- und Gesellschaftsleben, in der Moral und sogar in der Kunst hat er bereits die Richtlinien verändert. In jüngster Zeit steht er nun im Begriffe, in unserem Konzertleben einen tiefgehenden Wandel zu schaffen. Schon haben die Behörden empfohlen, die Konzerte wegen der durch den Krieg veranlaßten Kohlennot im Dunkeln stattfinden zu lassen. Das erscheint nun zwar auf den ersten Blick als eine Tatsache, die die Tonkunst und ihre Jünger und Freunde nur oberflächlich berühren kann. Bei schärferem Hinsehen erweist sich aber diese behördliche Empfehlung als der erste Schritt des Umsturzes des musikästhetischen Genießens.

Indessen, Revolution ist durchaus nicht immer gleichbedeutend mit Reform. Und da das, was heute nur empfohlen wird, morgen bereits Gesetzeskraft erhalten kann, dürfte es doch am Platze sein, einmal ernstlich, vom rein kunstphilosophischen und vor allem psychologischen Standpunkte aus zu prüfen, ob diese neuen Maßnahmen einen Gewinn oder einen Verlust bedeuten würden, ob sie geeignet wären, unsere Musikkultur zu vertiefen oder zu verflachen.

Konzerte im Dunkeln. Es mag heute schon nicht wenig Musikfreunde geben, die das ganz in der Ordnung und als selbstverständlich finden. Warum, so werden sie fragen, verschwenden wir Licht bei Konzerten; gibt es da Schönheiten zu sehen, daß wir mit Gottfried Keller sagen dürfen: „Trink, o Auge, was die Wimper hält"?

Und wirklich ist diese Frage auch schon früher diskutiert, ja sogar verschiedentliche Versuche sind gemacht worden, im verdunkelten Saale oder hinterm Vorhang zu spielen. Immer aber sind nicht zu unterschätzende Kräfte siegreich wirksam gewesen, die allgemeine Einführung dieses Genußmodus einer verfeinerten Kultur zu vereiteln. Wohl zum nicht geringen Bedauern jener ernst zu nehmenden Musikenthusiasten, deren Rezeptivität durch pfauenhafte Allüren mancher Manschettendirigenten sowie durch raffinierte Toilettenkünste und unangebrachte Körperteil-Exhibitionen eitler Damen empfindliche Störungen erleidet.

Denn auf Lichteffekte und sonstige Gesichtseindrücke bei Konzerten dürften am Ende nur solche Besucher erpicht sein, deren Musikverständnis auf gleicher Linie steht mit dem jenes guten Mannes in den Fliegenden Blättern (alter Jahrgang), dessen Tochter zu ihm sagt: „Jetzt kommt das Adagio" und der sich darauf schleunigst erhebt und mit der Frage: „Wo?" neugierig im Saale umschaut.

Doch wir wollen nicht mit billigen Witzen eine unfruchtbare Polemik eröffnen. Vielmehr mit sachlichem Ernst folgende Frage behandeln:

Sind Gesichtseindrücke einem vertieften musikästhetischen Genießen förderlich oder hinderlich?

Schon die Formulierung der Frage beweist, daß wir nicht auf dem sogenannten neutralen Standpunkt stehen und meinen, die Qualität des musikästhetischen Genießens hänge überhaupt nicht davon ab, ob Gesichtseindrücke dabei obwalten oder nicht.

Um dem Problem auf dem kürzesten Wege, ohne entbehrliche und in dieser Zeit des Papiermangels kaum entschuldbare raumraubende Erörterungen aus dem Gebiete der Psychophysik zu Leibe zu gehen, weisen wir gleich von vornherein auf den fundamentalen Unterschied zwischen den Empfindungen hin, die uns die beiden Sinnesorgane Auge und Ohr übermitteln. Hier das Organ der Raum-, da das Organ der Zeiterkenntnis. Zwischen den Empfindungen des **Nervus opticus** und denen des **Nervus acusticus** bestehen keine qualitativen Beziehungen. Nach Wilh. Wundt (Grundriß der Psychologie) repräsentiert jeder der beiden Spezialsinne (Gehör und Gesicht) „ein in sich geschlossenes, gegen jedes andere Sinnesgebiet disparates, aber mannigfaltiges Empfindungssystem". Die einzigen Beziehungen, die wir hier konstatieren können, sind solche der begleitenden Gefühle, z. B. zwischen den Ton- und Farbengefühlen, wo tiefe Töne den dunklen, hohe den hellen Lichtqualitäten verwandt erscheinen. Wundt schreibt aber ausdrücklich in dem genannten Werke: „Wenn man hierbei meist den Empfindungen selbst eine Verwandtschaft zuschreibt, so beruht das wahrscheinlich durchaus nur auf einer Uebertragung der begleitenden Gefühle."

Aus all dem geht also mit Evidenz hervor, daß irgend ein Rapport, eine Korrespondenz oder gegenseitige Unterstützung zwischen den beiden materiellen Schwingungsprozessen und seelischen Akten „Sehen" und „Hören" nicht existiert. Ausnahmefälle, wo Tonempfindungen mit Farbenvorstellungen gleichzeitig verknüpft sind, stoßen die Richtigkeit dieser Behauptung nicht um; für uns ist die Regel maßgeblich.

Eine gleich absolute Differenz wie zwischen den Gehörs- und Gesichtsempfindungen besteht natürlich auch zwischen den Künsten, die auf ihnen basieren. Architektur, Plastik und Malerei liegen auf der Oberfläche der Welt und wirken mittels äußerlich hingestellter Bilder auf uns. Die Musik aber bedarf des Bildes aus der Außenwelt nicht. Ihr Weg geht ohne das Medium der Anschauung durch das Ohr direkt ins Innere unseres Herzens und erschließt uns so das Innere der Welt selbst. Wie wenig Musik mit den Dingen der Außenwelt zu tun hat, erhellt schon daraus, daß bei dem Versuche, diese Kunst in ihrer Eigenart mit Worten zu charakterisieren, alle

Metaphern zerschellen. Im Genusse der Tonkunst offenbart sich das Wesen des ästhetischen Phänomens mit seiner vorübergehenden Erhebung des Gemüts über die individuelle Existenz und ihre Bedingungen Raum, Zeit und Kausalität am eigentlichsten und deutlichsten.

Bereits aus diesen Feststellungen ergibt sich mit geradezu plastischer Deutlichkeit, daß beim intensiven Genusse ernster Musik, bei dem körperlosen Aufruhr der in der geheimnisvollen Tiefe unseres Egos schlummernden Kräfte der Lust und des Schmerzes, bei dem Zustand höchster ästhetischer Kontemplation, in dem wir uns fast entselbstigen und so zum „Schauen der Ideen jenseits der Erscheinungswelt" (Platon) gelangen, daß da Lichtreize mit Farbenempfindungen nicht nur höchst überflüssig, sondern sogar hemmend sind.

Sollen wir Eulen nach Athen tragen und hier noch besonders betonen, daß es beim Anhören von Musik mit tieferem Inhalt und seelenvollerem Ausdruck der konzentriertesten Aufmerksamkeit bedarf? Nun können wohl eine kleinere Anzahl zeitlich aufeinanderfolgender Eindrücke gleich einem simultan gegebenen Ganzen von der Aufmerksamkeit erfaßt werden, aber diese kann sich nicht zugleich auf zwei verschiedene Sinnesorgane erstrecken. Denn obwohl die Aufmerksamkeit ein sehr zusammengesetzter Bewußtseinsvorgang ist, so ist deren Grunderscheinung „jenes eigentümliche Verhalten unserer Vorstellungen, daß in jedem Augenblick des Seelenlebens nur ein Vorstellungskomplex mit voller Klarheit und Deutlichkeit vor unserem inneren Blick steht". Bei einer Konzertaufführung im grellen Licht der Gasflammen oder elektrischen Glühlampen findet nun in der Seele der Besucher ein fortwährendes Kreuzen räumlicher Vorstellungen (Gesichtseindrücke) mit zeitlichen (Gehörseindrücke) statt. An Gesichtseindrücken, die den Blick selbst des andächtigsten Hörers — wenn auch kurz vorübergehend — fesseln, mangelt's da wirklich nicht. Entweder man ergötzt sich an den Phantasietänzen, die manche übereifrige Dirigenten vor ihrem Orchester aufführen, oder man verfolgt das elegante Auswechseln des Handgelenks beim Bogenstrich der Geiger oder ist womöglich gar in der Betrachtung der graziös geschwungenen Linie des Näschens seiner Nachbarin versunken. Also eine fortlaufende Störung der Apperzeption der einzelnen Schönheiten im flutenden Strome der Klangmasse (Töne, Harmonien), deren ungestörter Verlauf doch zur Beurteilung der Totalität des dargebotenen Tonwerks und zum innigen Versenken in den Ausdrucksgehalt desselben so nötig ist.

Sonach liegt klar auf der Hand, daß die Ausschaltung visueller Eindrücke viel günstigere Bedingungen für die Empfängnis des unsubstantiellen Gehalts einer Komposition schafft.

Der Ruf nach Licht und Sichtbarkeit der Künstler bei Konzerten kann nur in den Fällen als gerechtfertigt erscheinen, wo die subjektive Virtuosität der Reproduktion als solche (bei Auftreten namhafter Solisten) zum alleinigen Mittelpunkt und Inhalt des Genusses gemacht wird. Doch diese Bewunderung der ausübenden Künstler wegen deren technischer Geschicklichkeit ist in ihrem äußerlichen und an Personenkultus streifenden Charakter wohl kaum unter den strengen Begriff „reines und vertieftes musikästhetisches Genießen" zu rubrizieren.

Und so können wir resümieren, daß wenn die Verdunklung des Saales bei Konzerten zum Zwecke der Kohlenersparnis eingeführt, in Zukunft aber zu dem des intensiveren musikalischen Genusses beibehalten würde, dies ein Transformismus des ursprünglichen Zweckes wäre, den jeder ernste Musikfreund nur gutheißen dürfte.[1] Rich. Möbius.

Franz Dannehl.

Franz Dannehl wurde zu Rudolstadt am 7. Februar 1870 als Sohn eines Philologen geboren, der kurze Zeit nachher nach Sangerhausen übersiedelte. — Hier verlor der Knabe bald seine Mutter. Diese Katastrophe war für seine weitere Entwicklung entscheidend, um so mehr, als er unter die „Obhut" einer Stiefmutter im traurigsten Sinne des Wortes kam und so seine Jugend unter unglücklichsten Verhältnissen verlebte. Im Elternhaus wurde jede selbständige geistige Entwicklung, jedes seelische Empfinden mit Unverstand unterdrückt; auch das von der Mutter ererbte Talent zur Musik durfte sich nicht entfalten, so daß der Knabe auf eigenes heimliches Studium und Selbsterziehung angewiesen blieb. Nur kurze Zeit studierte Dannehl unter Anleitung in Brüssel und Weimar, wo sich hauptsächlich Karl Rorich seiner annahm, nachdem er dem Offiziersberuf, dem er sich nach Verlassen des Gymnasiums zugewendet hatte, — er stand als Artillerieleutnant in Posen — entsagt, um sich ganz der Kunst zu widmen. Von 1894 an war zunächst Berlin sein Wohnsitz. Nach seiner Eheschließung lebte er dort fünf Jahre, während deren er neben seiner kompositorischen Tätigkeit sich naturwissenschaftlichen Studien zuwandte, die dann allmählich zum Hauptberuf wurden. Die Entomologie wurde sein spezielles Arbeitsgebiet und er ist heute wohl einer der bekanntesten Schmetterlingssammler und -züchter. Diese beruflich ausgeübte Tätigkeit sowohl wie ein langwieriges Nervenleiden veranlaßten Dannehl, seit 1899 größtenteils in Südtirol und Italien zu leben. Sammel- und Forschungsreisen führten ihn nach Sizilien, Nordafrika, Korfu, an die schönsten Orte des Mittelmeers. Hier erhielt seine musikalische Schaffenslust manche Anregung, wenn es auch notwendigerweise dem Erwerb zuliebe andererseits Einschränkungen dulden mußte, da der materielle Gewinn aus seinen Kompositionen ihm keineswegs Ruhe und Sicherheit zu sorgenfreier, künstlerischer Betätigung bot. Wo er als Komponist zu Worte kam, fand er genügend Anerkennung, sich nicht von seinem Wege abbringen zu lassen. In dem Streben, die Meisterwerke der Klassik ganz zu würdigen und einen Fortschritt zu suchen, der nicht mit aller Ueberlieferung aufräumt, Musik zu schreiben,



Phot. A. Buck, München.

Franz Dannehl.

[1] Um Mißverständnissen vorzubeugen, wollen wir nicht unterlassen, zu bemerken, daß wir unter „Ausschaltung visueller Eindrücke" neben der Verdunklung des Saales auch noch die Scheidung der Ausführenden von den Hörenden durch einen Vorhang verstehen. Bei Gesangsdarbietungen könnte man, da hier viele auf die persönliche Erscheinung der Sängerin bezw. des Sängers nur ungern verzichten werden, den Vorhang weglassen. Eigentlich ist aber Konzertgesang mit Operngesang nicht zu verwechseln und lassen sich dramatische Gesten bei ersterem leicht entbehren.

die nicht durch Effekt und Akrobatik allein die Sinne zu blenden, sondern Gemüt und Geist, sei es auch in anspruchsloser Weise, über den Alltag und den Staub zu erheben vermöchte, entstanden seine Lieder so, wie sie geworden.

„Mag auch hie und da", heißt es in einem Briefe Dannehls, „die Kritik mich unter die ganz Modernen fügen, ich mag im landläufigen Sinne mich nicht um diese Anerkennung reißen; nicht nach abseits von allem Anerkannten und Hergebrachten Stehen und nach Verblüffendem, sondern einfach nach dem Schönen suchte ich, und daß meine Liedform im großen und ganzen weniger Kompliziertes, eher Einfach-Schlichtes als Hauptzeichen offenbart, liegt in meiner Ueberzeugung begründet, daß die Entwickelung des Kunstliedes heute auf beträchtlich falsche Bahnen gelangt ist. Das Lied mit seiner relativ kleinen Gestaltungsmöglichkeit muß in erster Linie sangbar bleiben und sich unbedingt ohne langwierige Analyse begreifen und aufnehmen lassen." Dannehl suchte deshalb vor allem die Natürlichkeit und Klarheit der Melodik als Wichtigstes zu behandeln und unbedingt zu meiden, daß erkünstelten Modulationen und ausgeklügelten Wirkungen zuliebe Deklamation und die ganze Gestaltung des Gedichts vergewaltigt, zerklittert und geopfert werde; er war ferner bestrebt, seine häufig als zu modern gerügten Modulationen logisch zu verwerten, so daß nicht Klangwirkungen unterbrechend und störend oder überflüssig aus dem engen Rahmen fielen, und aus den Entwürfen herauszustreichen, was irgend entbehrlich schien, also das Lied mit so einfachen Mitteln zu gestalten, wie es Zweck und Ziel, in Stimmung und Gehalt künstlerische Wirkung zu bieten, nur zulassen. Seiner Ansicht nach kann es ja nicht der letzte und oberste Zweck des Liederkomponisten sein, nur für die kleine Gemeinde, etwa der theoretisch durchgebildeten Berufsmusiker zu schreiben.

Seine Lieder machen das hauptsächlichste Gebiet von Dannehls künstlerischem Schaffen aus, und das, was er neben etwa sechshundert Liedern und Gesängen an Sonaten und sonstiger Klaviermusik, Kammer- und Chorwerken geschrieben hat, mag vorläufig nicht weiter erwähnt werden.

Dannehls erste kompositorische Versuche fielen in sein zehntes Lebensjahr; von seinen größeren Liederkreisen entstanden: Op. 25 „Eiland" 1898 in Berlin, Op. 49 „Ein Spätsommertraum" 1901 in Klausen (Tirol), Op. 60 „Es war" 1912 in Berlin und Rom, Op. 66 „Im bitteren Menschenland", 1915, 1916 in Karlsruhe. Das erste Bändchen der Kinderlieder, die sich viele Freunde erwarben, schrieb Dannehl 1911 in seiner schönen Thüringer Heimat. An eine „neue Folge von 20 deutschen Kinderliedern" legte er kürzlich die letzte Hand.

Dörchläuchting.

Von Edmund Kreusch, Pfarrer (Offenburg).

Dörchläuchting und die Musik? Jawohl; Dörchläuchting war ein großer Musikfreund und gütiger Gönner der ausübenden Künstler. Kein Trottel, wie Fritz Reuter ihn darstellt. Schon dem Kinde ward ein günstiges Vorzeichen zuteil. Seine Vettern zu Schwerin wollten ihn nämlich an der Thronfolge hindern und in eine Art Zwangserziehung geben. Da wußte der Minister Zesterfleeth klugen Rat; er floh mit dem Thronfolger und dessen Mutter von Strelitz nach Greifswalde und ließ ihm von der Universität die Würde des Rector magnificus verleihen.

Ein politischer Schachzug; denn mit dieser Würde war der Titel eines Fürsten von Pommern verbunden. Ist es heute noch, wenn auch ohne Belang. Aber damals fiel der Titel erheblich ins Gewicht. Er wog so schwer, der Fürstenring am Finger des Strelitzer Knaben, daß die Vettern zu Schwerin nicht mehr wagten, ihn beiseite zu schieben. Adolf Friedrich IV. wurde nun auch vom Kaiser für mündig erklärt und konnte die Herrschaft zu Strelitz antreten. Und er benutzte sie, in Dankbarkeit der Musen gedenkend, als ein Schutzherr der Künste und Künstler.

Mecklenburg-Strelitz war nicht arm, sondern gab dem Fürsten reiche Mittel her, um der Kunst zu dienen. Adolf Friedrich IV. zog italienische Sänger und Kapellmeister an seinen Hof und gewährte seinen Schauspielern an Gehalt so viele Taler als sie heute dort an Mark erhalten. Er brauchte allerdings nur in den Bahnen seines Vaters und seiner Ahnen zu wandeln; denn die deutschen Fürsten wetteiferten seit hundert Jahren miteinander in der künstlerischen Ausgestaltung ihrer höfischen Feste. München, Wien, Berlin, Dresden, Heidelberg, Hannover, Braunschweig, Hamburg waren Brennpunkte des musikalischen Glanzes.

Adolf Friedrich IV. aber hatte das Glück, die deutsche Oper mit den Werken Mozarts, wenn auch noch in italienischer Sprache, in Strelitz heimisch zu machen. Mozarts Opern wurden, eine nach der anderen, auf der kleinen Bühne zu Strelitz aufgeführt. Wer die Darbietungen des Mozartschen Genius in dem kleinen Residenztheater zu München kennt, der weiß, wie fein sie in der Beschränkung des Raumes und der musikalischen Kräfte wirken. „Dörchläuchting" genoß sie mit verständnisvoller Liebe und knauserte nicht an den Mitteln der Darstellung.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß er im Schauspiel Lessing mit jedem auch neuen Werk zur Aufführung kommen ließ.

Nicht minder seine Sorge um das bürgerliche Ansehen seiner Bühnenkünstler. Die „Komödianten" galten damals noch als „unehrlich Volk" und die Pastoren zu Schwerin weigerten sich, sie kirchlich zu trauen. Adolf Friedrich IV. aber ließ in der Schloßkapelle zu Neubrandenburg einem jungen Paare in seiner Gegenwart ehrenvoll den priesterlichen Segen erteilen. Es waren der Oberregisseur Christian Ohlhorst und seine Kollegin Marianne Schuch.

„Dörchläuchting" bedurfte der Musiker und Schauspieler zu seinen täglichen „Festivitäten"; denn abends gab es immer etwas dergleichen, wenn der jüngste Page das Tischgebet verrichtet, die Zwerge und Neger ihren Dienst getan, die Pfauen und Papageien schliefen. Dann führte der schlanke junge Herzog mit seiner ebenfalls unvermählten Schwester Marianne das Menuett an und sorgte in liebenswürdiger Weise für die Unterhaltung seiner Gäste. Solche kamen zeitweise auch von Rheinsberg herüber; der große Friedrich zwar nicht, aber sein Bruder Prinz Heinrich.

„Ich reise mit Fritz Wreech", schreibt 1766 Graf Lehndorf, „mit Schwerin und Platen nach Strelitz. Der Herzog empfängt uns aufs freundlichste. Wir treffen dort seine Brüder Karl und Ernst. Beides liebenswürdige Herren von vornehmem Wesen. Wir hören abends die Musik des Prinzen und reisen dann wieder ab, entzückt über unsere freundliche Aufnahme an diesem Hofe." — Allerdings: Karussellfahrten und Blindekuhspiele wie zu Berlin gab es in Strelitz nicht, dafür aber Förderung der Kunst in reichstem Maße.

Und Adolf Friedrich IV., diesem freigebigen Kunstmäzen, muß es nun geschehen, daß ihm von einem Großen im Reiche der Kunst bitteres Unrecht angetan wird. Von Fritz Reuter, der ihn als „Dörchläuchting" der Nachwelt überliefert hat.

Er mag ja seine Schrullen gehabt haben, der ledige Fürst, vielleicht die Schrullen eines, der an der Musik „seinen Narren gefressen". Wer sich einseitig der Musik ergibt, erleidet leicht einen Stich ins Pathologische. Die Musik ist wohl eine holde Trösterin, eine süße Zugabe zum Lebensbrod; aber als tägliches Brod gibt sie nicht genug nährende Kraft her.

„Dörchläuchting" aber als philisterhaften Trottel hinstellen, der sich auf offenem Markt mit einem Bettelweibe wegen unbezahlter Rechnungen zankt u. a. m., das ist unrecht. Fürst Adolf Friedrich IV. war ein Mann, „der niemanden genieren wollte und von niemanden geniert sein wollte." Er war der Mann, der den „Schandstuhl" aus der Kirche entfernen ließ, der den Stand der Künstler hob und förderte, der Mozart und Lessing aufführte.

Fritz Reuter kam von Schwerin nach Strelitz und hörte wohl im Ratskeller zu Neubrandenburg von „Dörchläuchting".

„Geprägt hat er", sagt M. Möller, „dieses traulich-schöne plattdeutsche Wort nicht. Das Wort redet seine eigene Sprache; das Wort werden wohl jene alten Diener gebraucht haben, die nach des (schon genannten) Graf Lehndorfs Angabe, ‚vor Alter nicht mehr gehen konnten. Diese Verkleinerungsform hat in diesem Lande weder verkleinernden noch plump vertraulichen Ton; alte, fromme, plattdeutsche Leute würden dort noch heutigentags den Herrgott, wenn sie in einem Traum mit ihm zusammenkämen, ehrfurchtsvoll als ‚Herring' begrüßen."

Wenn wir liebevoll in die Geschichte von Strelitz hineinhorchen, sagt M. Möller, „so klingt es uns daraus entgegen wie eine reine heitere Musik mozartischer Art, aus der ein Lachen klingt, das niemals plump und überlaut wird, aus der eine Kindlichkeit leuchtet, die nur gutmütig kindlich tut, und in Wirklichkeit gerade so klug ist wie ein mozartischer Notensatz."

Man denke nur an den klugen Minister Zesterfleeth von Strelitz und den jungen Rector magnificus von Greifswalde. „Der Fremde denkt, wenn er von Mecklenburg hört, daß dort nur das breite Lachen Onkel Bräsigs die Luft erschüttert. Das paßt auf das strelitzische Land nicht; der strelitzische Humor ist still und listig wie ein Hauskater." Aber bei aller List fein und gutmütig, nicht bitter, nicht schnodderig und wortwitzelnd. Er liebt die Situationskomik, „kann schweigend Regie führen und schweigend triumphieren." Er ist voll schalkhaften Behagens an drolligen Wirrnissen des Lebens, weil er aus einem kindlichen Herzen kommt, aus einer Kindlichkeit, die dem Volke große Dulderkraft verliehen. „Dörchläuchting" hat auch geduldet und gelächelt, ging einsam, unvermählt, wie Fritz Reuters edelste Gestalt, der Inspektor Bräsig, durchs Leben; die Melodie seines Lebens war die Melodie seines Landes. Die Musikerwelt soll ihm ein dankbares Gedenken bewahren.

Musikbriefe

Dresden. II. Kapellmeister Lindner krönte die Reihe seiner Veranstaltungen durch eine in allen Teilen wohlgelungene Aufführung der 9. Symphonie Beethovens unter Mitwirkung der gleichfalls von ihm geleiteten Dresdner Singakademie. Nicht vergessen seien die zahlreichen Volkssymphoniekonzerte, die außergewöhnlichen Zuspruch hatten. Hier vermittelte Frl. Kreisler einmal sechs Zigeunermädchenlieder des Dresdner Tondichters Otto Hollstein. Es ist eine mit Sorgfalt geschriebene Arbeit, die den wechselnden Stimmungen der Dichtung mit tonmalerischem Geschick nachgeht und im Orchester gutes Ausdrucksvermögen und kräftigen Schwung zeigt. Auch die Tondichtung „Finlandia" von Jan Sibelius sei als weitere Neuheit dieser Konzerte erwähnt. Die Philharmonischen Abende der Hofmusikalienhandlung Ries brachten im letzten Konzert als Solisten die Altistin Irma Tervani-Wiecke (Dresden) und den Cellisten Földesy. Man hatte bisher selten die Möglichkeit, Frau Tervani im Konzertsaal zu hören, doch auch hier bestand die ausgesprochene Bühnensängerin mit großen Ehren. Eine neue Ouvertüre in h moll von Paul Büttner (Dresden), vermutlich zu einem Drama oder gar zu einer Oper, erzielte gleichfalls starke Eindrücke. Das Werk besticht durch klare formale Gliederung und eine vornehme, in den gegensätzlichen Stimmungen trefflich gegen einander abgewogene Ausdrucksweise. Vorher war Ludwig Wüllner der Stern des Abends gewesen. Er sprach Schillers „Glocke" und das Melodram „Die Wallfahrt nach Kevelaer" mit der Musik des Holländers Cuypers, die das Marienlied **„O sanctissima!"**, das ja am Niederrhein jedes Kind kennt und das bei den Prozessionen eine Hauptrolle spielt, mit großer, wenngleich etwas äußerlicher Wirkung zum Leitgedanken seiner Tondichtung macht. Die Pianistin Erna v. Lamedin hatte mit Rubinsteins weitschweifigem und reichlich verblaßtem **Es** dur-Konzert keine günstige Wahl getroffen. Außerdem schien die junge Künstlerin befangen. In der Abschattierung des Vortrags und im Gebrauch des Pedals blieben manche Wünsche offen. Gern hörte man wieder einmal das reizende Vorspiel zu „Donna Diana" von Reznicek. Das Mozart-Vereinsorchester (Leitung Geheimrat Hagen, der frühere Hofkapellmeister) hat seinen Mitgliedern mehrere mit lautem Dank aufgenommene Konzerte geboten und u. a. als Neuheit ein „Deutsches Waldidyll" betiteltes Werk für Streichorchester und Holzbläser von Walter Niemann (Leipzig) gebracht, das viel Klangreiz enthält. Auch wirkte die Vereinigung in einem Gesellschaftskonzert der „Musikfreunde" mit, wo Havemann (Violinkonzert von Mozart) für die infolge von Paßschwierigkeiten nicht rechtzeitig eingetroffene Pianistin Schapira eintrat und die Berliner Sängerin Elisabeth Wesler sich als geschmackvolle Sängerin vorstellte. In einem anderen Konzert der „Musikfreunde" empfahl sich Karl Maria Artz als umsichtiger Leiter des Philharmonischen Orchesters. Hier bot für Frau Schapira der Cello-Meister Georg Wille vollgültigen Ersatz. Eine Reihe vortrefflicher Kirchenkonzerte sind zu verzeichnen. Am Bußtage (27. Februar) die Aufführung des Oratoriums „Die Schöpfung" von Haydn durch die Dresdner Singakademie (Lindner) in der Frauenkirche, die Matthäus-Passion von Bach am Karfreitag in der Kreuzkirche (Prof. Richter), sodann die c moll-Messe Mozarts in der Martin-Luther-Kirche (Geheimrat Hagen). Das letztgenannte Werk, ursprünglich ein Torso, wurde bekanntlich von Al. Schmitt, dem Gründer, und Ernst Lewicki, dem jetzigen Vorsitzenden des Dresdner Mozart-Vereins vervollständigt, unter pietätvollster Hingabe an die schöne Sache. Allenthalben stand die Ausführung auf ragender Höhe. Noch ist eines Konzerts in der Kreuzkirche zum Besten des Presseheims (Oberwartha bei Dresden) zu gedenken, in welchem der berühmte Hamburger Chordirigent und Organist Alfred Sittard (früher in Dresden) mitwirkte. Der Künstler, einer der ersten seines Faches, spielte Bach, Liszt und Reger und erwies sich wieder als ein Meister seines Instruments. Die Veranstaltungen des Tonkünstlervereins, dem in erster Linie die Mitglieder der Kgl. Kapelle zur Verfügung stehen, zählen zu den erlesensten Genüssen, zumal auf dem Gebiete der Kammermusik. An einem der 12 sogenannten Uebungsabende hörte man „Neues von anno dazumal" d. h. selten aufgeführte und weniger bekannte Werke von Gluck, Mozart, Spohr, Schwencke (1792—1852) und Telemann. Ein anderer Abend war Arnold Mendelssohn (Darmstadt) gewidmet, bei dem der Komponist auch als Mitwirkender am Flügel sehr gefeiert wurde. Eine Sonate für Cello (Kiefer), eine Suite für Oboe (König) und zahlreiche eindrucksstarke Lieder, die in Frau Paula Werner-Jensen eine erlesene Spruchsprecherin fanden, wurden als Neuheiten geboten und errangen jubelnde Zustimmung. An einem der Aufführungsabende wurde ein reizvolles Klaviertrio von Paul Graener (nach Raabes „Hungerpastor") geboten, das trotz dem „Programm" als gefühls- und stimmungsreiche Nur-Musik gelten kann und lebhaft ansprach. Auch sonst gab es anregende Kammermusikveranstaltungen. Das Streichquartett der Kgl. Kapelle (Havemann, Warwas, Spitzner, Wille) führte im 3. Konzert ein neues wertvolles Quartett von Hugo Kaun (Werk 74 in c moll) auf, das besonders im Adagio und im Menuett fesselnde Reize ausstreut. Der Abend brachte noch „Aus meinem Leben" von Smetana und Beethovens Harfenquartett. Man begrüßte den Cellisten, der von langer Krankheit genesen, mit besonderem Danke. Das Striegler-Quartett (Striegler, Reiner, Rokohl, Schilling) sicherte einem neuen Werke von Josef Lederer (aus der Handschrift) großen Erfolg. Das ziemlich streng an die Sonatenform sich haltende Quartett verrät den vielseitig gebildeten Musiker, der im Scherzo durch prickelnde, fast Wienerische Lustigkeit überrascht und im Andante stilgerechte und farbenreiche Variationen (über Schuberts Lied „Die böse Farbe") gibt. Von diesen Mittelsätzen heben sich die Ecksätze in wirkungsvoller Gliederung ab. Das Dresdener Trio (Wagner, Schneider, Bottermund) und das moderne Trio (Klinger, Warwas, Zenker) fanden mit ihren Abenden ebenfalls lebhaften Beifall. Eine dankbare Suite für Cello allein von Bottermund trug dem ausführenden Komponisten besondere Anerkennung ein. Von Liederabenden sind zu erwähnen diejenigen von Julia Culp, die nach längerer Pause wieder einmal nach Dresden kam, Gertrud Meinel (Sopran) und Herta Jäkel-Meinel (Mezzosopran), von denen man reizvolle neue Lieder und Duette Hans Hermanns (mit dem Komponisten am Flügel) hörte, und Irma Tervani-Wiecke. Drei herauszuhebende Klavierabende dürfen nicht fehlen: Hedwig Meyer, Max Pauer und Eugen d'Albert. Etwas Neues über ihr Spiel zu sagen erübrigt sich bei diesen vorbildlichen Vertretern der pianistischen Kunst. Noch ist der Aufführung eines Oratoriums „**In** vitam aeternam" (zum Gedächtnis für unsere gefallenen Helden) von Karl Pembaur (Dresden) zu gedenken, das kurz vorher in Berlin die Uraufführung erlebt hatte. Klangschöner Chorsatz und gefühlsmäßige Orchestersprache kennzeichnen die Schreibart dieses Komponisten, dem als Hofkapellmeister und Chordirektor der Opernchor und die Kgl. Kapelle und in Frl. Thum und Herrn Enderlein tüchtige Einzelkräfte zur Verfügung standen. Der Dresdner Madrigal-Chor (Leitung Kgl. Musikdirektor Otto Winter) brachte seine Vortragsordnung wiederum in feinster Abtönung zu Gehör, dank der ausgezeichneten, gesangserzieherischen Vorbereitung. Köstlich wirkten das Nachtigall-Stück von Leone Leoni (fünfstimmig), der Kuckuck von Lemlin und die deutschen Volkslieder. Doch auch die übrigen Chöre fanden lauten Beifall. Ilda v. Wolf, die junge Dresdner Komponistin, gab mit ihrem Frauenchor einen fesselnden Abend unter dem Titel „Deutsche Chormusik aus fünf Jahrhunderten". Ein Stück Musikgeschichte zog da an uns vorbei. Besonders gefiel die Wiedergabe von Hasses „Miserere", Mozarts „Ave Maria"-Kanon, Schuberts Ständchen-Chor „Zögernd leise" und Thuilles „Traumsommernacht". Auch hier mußte man den Fleiß der Vorbereitung loben. Der Chor hat nunmehr seine Lebensfähigkeit voll und ganz erwiesen. Im Musiksaal Bertrand Roth fanden eine Reihe bemerkenswerter Sonntag-Vormittags-Aufführungen statt, die der neuzeitlichen Musik dienen und bis zu der Zahl 199 gediehen sind. Prof. Roth sah auch in diesem Winter stets eine aufmerksame und dankbare Hörerschaft um sich versammelt. Zu den schönsten Eindrücken zählte die Reger-Gedächtnisfeier unter Mitwirkung der feinsinnigen Berliner Pianistin Anna v. Gabain, der trefflichen und stilsicheren Berliner Geigerin Else Mendel-Oberüber (Bratsche) und des Baritonisten Alfred Otto (Dresden). Auch Frau Prof. Laura Rappoldi-Kahrer gab in ihrem Musiksalon einen Vortrags-Abend, an dem mehrere Schüler zur Geltung kamen. Die Meisterin selbst bot den Zuhörern eine besondere Ueberraschung mit Liszts „Hexameron". Das große Variationenwerk über ein Thema aus Bellinis Oper „Die Puritaner" verdankt bekanntlich seine Entstehung einer Anregung Liszts, der in einem Konzert für die

Armen von Paris etwas „Noch nicht Dagewesenes" bieten wollte. Sechs Komponisten: Thalberg, Liszt, Piris, Herz, Czerny und Chopin trugen jeder seinen Teil auf einem besonderen Flügel vor, während Liszt außerdem Einleitung und Thema und das launige Finale spielte. Das umfangreiche Werk, das Frau Rappoldi frei aus dem Gedächtnis bot und mit feinsinnigster Differenzierung der Eigenart der betreffenden Komponisten, besonders ihres Lehrers Liszt, wiedergab, fesselte stark und trug der berühmten Künstlerin rauschenden Beifall ein. Zum Schlusse sei der Tätigkeit der „Gesellschaft für Musikwissenschaft" gedacht. Zwei Abende wurden mit Veranstaltungen des Tonkünstlervereins bez. der „Literarischen Gesellschaft" (Vortrag Prof. Max Friedländers, Berlin, über das Volkslied) zusammengelegt. An einem andern hielt der Dresdner Musikforscher Artur Liebscher, der den Lesern der „N. M.-Ztg." durch eine Reihe schätzenswerter Aufsätze bekannt wurde, einen Vortrag über die Dresdner Oper nach dem 30jährigen Kriege (im Kurfürstlichen Theater am Taschenberg und später in demjenigen am Zwinger). Die fesselnden Ausführungen wurden belebt durch Beispiele mancherlei Art, die von Frl. v. Schuch und Schmalnauer gesungen, von Dr. Chitz (Klavier) und Mitgliedern des Mozart-Vereins (Streicher) begleitet wurden. Geheimrat Ermisch, der 1. Vorsitzende, hatte zu Beginn die Anwesenden begrüßt und einen Ueberblick über das Wirken der Gesellschaft gegeben.

Heinr. Platzbecker.

*

Freiburg i. Br. Die zweite Hälfte der letztwinterlichen Spielzeit, die sich aber mit bemerkenswerten Veranstaltungen noch bis in diesen Sommer erstreckte, brachte in den auch diesmal an erster Stelle zu nennenden Harmsschen Kammerkonzerten folgende künstlerische Kräfte: Anna Erler-Schnaudt mit der Pianistin Helene Zimmermann (München), Frieda Kwast-Hodapp und ihren Gatten James Kwast (u. a. Mozart-Köchel Nr. 448 und Reger Op. 96), das Wendling-Quartett (u. a. Streichquintett Op. 32 von Schillings), die Triovereinigung von Magda Eisele (Freiburg), Willy Heß (Berlin) und Karl Fuchs (Darmstadt), die u. a. Smetanas Op. 15 und Othmar Schoecks Violinsonate Op. 16 spielten, ferner Felix Berber mit Hermann Zilcher, die einen sehr schönen Sonatenabend mit Werken von Bach, Mozart, Beethoven und Brahms boten, sodann das Rosé-Quartett mit einem ganz herrlichen Klassiker-Abend (Haydn, Mozart, Beethoven), das Trio Schnabel-Flesch-Becker, das an vier Abenden einen bedeutenden Ausschnitt aus Beethovens Lebenswerk in wundervoller Weise wiedergab, schließlich Artur Schnabel allein in einem blühenden Romantiker-Abend, der insbesondere Weber und Schubert mit den Sonaten Op. 39 bezw. B dur (nachgelassenes Werk) zu Ehren brachte. — In den nicht vollständig zu Ende geführten Künstlerkonzerten von M. Liebers Musikhaus hörten wir Max Pauer in Werken von Bach und Beethoven, das Klingler-Quartett (u. a. Brahms Op. 67), Elena Gerhardt mit Julius Weismann als Begleiter, endlich Hermine Bosetti mit dem hiesigen Pianisten Dr. Johannes Hobohm. Letzterer gab auch einen eigenen Klavier-Abend (u. a. Reger Op. 134). Sonst wären noch zu nennen die Bach-Vorträge (Orgel) von Franz Philipp hier, das Konzert von Anna Hegner und J. Weismann, aus dessen Vortragsfolge Regers Op. 103a und Weismanns Op. 37 besonders bemerkenswert sind, ein Schubert-Abend von Maria Philippi mit Georg Mantel am Flügel, der Loewe-Balladen-Abend von Hermann Gura (Begleiter Leop. Spielmann), das künstlerische Werte bietende Konzert des Deutschen Kriegsmännerchors Laon unter Leitung von Prof. Fritz Stein, sowie die Proben ihres Könnens ablegenden Vorträge der Stimmbildnerin Willi Kewitsch (Berlin). — An Orchesterkonzerten gab es nur ein im Stadttheater abgehaltenes Symphonie-Konzert zugunsten des Akadem. Hilfsbundes unter Leitung von Prof. Pfitzner. — Unser Theater half sich auch durch diese Spielzeit mit Kriegsgastspielen, von denen als wertvollere hier genannt seien die Aufführungen nachfolgender Werke: Carmen, Aida, Freischütz, Wildschütz, Orpheus und Eurydike, Egmont, Meistersinger und Parsifal. Sie standen unter musikalischer Leitung des hiesigen Kapellmeisters G. Starke. I.—

*

Gera. Der Schluß des Winters war, wie es überall ist, ein allmähliches, etwas müdes Verklingen: es gab trotz mancher guten und interessanten Einzelheit keine rechten Höhepunkte mehr. Das letzte Konzert des musikalischen Vereins brachte im ersten Teil Beethoven: Leonore Nr. 1, Rezitativ und Arie der Leonore aus Fidelio und c moll-Symphonie. Die Ouvertüre litt unter Unsicherheiten und die — aus Gera stammende — gewiß nicht unbegabte Sängerin Frl. Hanne Müller-Rudolph besaß noch nicht physische und seelische Kraft genug, um die Arie zu bewältigen. Auch schien der Charakter ihrer Stimme sie mehr auf das lyrische als auf das dramatische Fach zu weisen. In Kammersänger Otto Wolf, der die Schlußszene aus Guntram sang, lernten wir den neuen Heldentenor der Münchener Hofoper kennen, der eine schöne Höhe und innerlich stark belebten Vortrag besitzt, jedoch ist Tiefe und Mittellage etwas farblos, was beim Vortrage von Siegmunds Liebeslied immerhin ins Gewicht fiel. Auch hier eine stärkere lyrische als dramatische Befähigung. Das Orchester brachte als Neuheit für Streichmusik Walter Niemanns „Anakreon", Frühlingsstimmung und feierlichen Tempelreigen. Es ist eine innige, weiche, stimmungsvolle Musik, vielleicht allzu sehr ins Pastorale, Feierliche gewandt; es fehlte die überschäumende Lebensfülle des Frühlings. Das letzte Eigenkonzert des Orchesters bot als Neuheit Karl Kleemanns Violinkonzert in D dur, das Berber meisterhaft vortrug und der Komponist leitete; wir haben über dieses gute, interessante und wirkungsvolle Werk schon an anderer Stelle berichtet. Max v. Schillings' Prolog zu „König Oedipus" zeigt große einfache Linien und trotzdem dramatische Wucht. Eine sehr schöne Leistung unseres Hofkapellmeisters Laber und seiner Kapelle war Brahms' Symphonie in c moll. Besonders müssen wir auch des letzten Kammermusikabends gedenken, der uns Beethovens unsterbliches Streichquartett in a moll Op. 132 bescherte. Dazu gab es in scharfem aber nicht störendem Gegensatz Straeßers Klavierquintett in fis moll Op. 18, eine ganz moderne, zum Teil mit den Mitteln der neuen italienischen Schule arbeitende, sehr gesangreiche, geistig bedeutende und wirkungsvolle Komposition. Das 42. Konzert des Geraer Damenchores, in dessen Dienst sich auch der bekannte Orgelmeister Max Fest (Leipzig) gestellt hatte, befriedigte durch die vornehme Auswahl altitalienischer Kirchenmusik und durch die korrekte Ausbildung des Chores; die solistischen Leistungen der Gesangskräfte müssen sich mit eingeschränktem Lob begnügen. Max Fest entfaltete seine ganze Meisterschaft in Liszts pompöser Fuge über „Bach". An musikalischen Sonderveranstaltungen gab es noch einen Abend des Künstlerehepaares Hinze-Reinhold, einen Chopin-Abend von Anatol v. Roessel, einen Vortrag von Prof. Dr. Sternfeld „Richard Wagner und der heilige deutsche Krieg" und die Opern: Rigoletto, Troubadour, Carmen. In den letzten beiden stellte sich die Oper des Hoftheaters Altenburg mit künstlerischem Erfolge vor. E. Wennig.

*

Jena. Es mag nicht allzuviel Städte mittlerer Größe geben, die ein so reges Musikleben wie unsere Universitätsstadt aufzuweisen haben. An erster Stelle seien die 5 Akademischen Konzerte genannt, die uns die Bekanntschaft mit einer Reihe tüchtiger Künstler vermittelten. So hörten wir Wilhelm Kempff ganz hervorragend schön Bach, Beethoven, Chopin und Brahms spielen; nicht minder entzückte Waldemar Lütschg als Schumann-Spieler. Violinsonaten von Beethoven boten die trefflich eingespielten Geschwister Palma und Gisela von Pasztorhy. Von den Sängerinnen erntete die Altistin Agnes Leydhecker mit dem Vortrag von Liedern von Schubert, Brahms und Wolff berechtigten Beifall. Einen besonderen Genuß bereitete das Leipziger Rosenthal-Quartett durch die Wiedergabe des Spanischen Liederspiels von Schumann und der Zigeunerweisen von Brahms. — Volkstümliche Konzerte veranstaltete das Komitee für Volkshochschulkurse und -unterhaltungsabende. Dieses durch die Weltfirma Zeiß freigebig unterstützte Unternehmen bietet gegen geringes Eintrittsgeld vortreffliche Aufführungen. Den Hauptanteil daran hatte das Dresdner Havemann-Wille-Quartett, das u. a. das selten gehörte F dur-Quintett von Bruckner, sowie Streichquartette von Schubert, Schumann und Smetana spielte und seinen guten Ruf glänzend rechtfertigte. Als Pfingstgabe bescherte uns diese Quartettvereinigung einen viertägigen Beethoven-Zyklus unter Mitwirkung von B. Hinze-Reinhold, F. Kwast-Hodapp, Peschek (Flöte), A. Eller (Bratsche), M. Rothardt und R. Tauber (Gesang), St. Krehl (einführender Vortrag). Erlesene Genüsse brachten auch die beiden Konzerte der Geraer Hofkapelle unter ihrem temperamentvollen Leiter H. Laber, der u. a. die Symphonie c moll von Brahms und Regers Beethoven-Variationen großzügig interpretierte. Als Solisten hatten in diesen Konzerten G. Wille (Cellokonzert von Schumann), sowie J. Blümle und F. Schmidt (Doppelkonzert von Brahms) großen Erfolg. Schließlich veranstaltete das genannte Komitee einige Opernaufführungen der Dresdener Hofbühne, die zu diesem Zwecke ihre besten Kräfte (Merrem-Nikisch, Patiera, Tauber, Stegemann u. a.) nach Jena entsandt hatte. — Ferner seien die 5 Konzerte des Jenaer Konservatoriums erwähnt. Mit dem genialen Fritz Busch spielte Direktor Willy Eickemeyer Mozarts D dur-Sonate für 2 Klaviere und die Beethoven-Variationen von Reger, die in dieser Originalfassung viel größere Wirkung ausüben als in der Orchesterbearbeitung. A. van Eweyk erfreute durch die mit innerlichstem Empfinden gesungenen Liederzyklen: An die ferne Geliebte (Beethoven), Harfnergesänge (Wolff), Ernste Gesänge (Brahms). Den zweiten Abend bestritt das Leipziger Gewandhaus-Quartett, das besonders mit dem Vortrag des Klavierquintetts von Brahms wohlverdienten Erfolg hatte, während im dritten Konzert Elena Gerhardt alle Vorzüge ihrer herrlichen Gesangskunst zeigte. W. Eickemeyer, der neben der Begleitung die Sonate h moll von Liszt ausgezeichnet zu Gehör brachte, spielte in der nächsten Aufführung mit E. Wollgandt sämtliche Violinsonaten von Brahms. Das letzte zum Besten der Freistellenkasse veranstaltete Lehrerkonzert brachte das selten gehörte c moll-Konzert für 3 Klaviere von Bach (M. Sander, M. Lotze, W. Eickemeyer), sowie die Ballade h moll von Liszt (M. Sander) und das Pathetische Konzert des gleichen Komponisten (M. Sander und M. Lotze). Zu großen Hoffnungen berechtigt die an demselben Abend auftretende Sängerin L. Günther. — Gewaltig groß ist die Zahl der sonstigen Konzerte. Erwähnt seien nur der Brahms-Reger-Abend des Geraer Streichquartetts (Blümle), der Sonatenabend von M. Rohde und E. Kutzki, das Loewe-Konzert von A. v. Eweyk, das Reger-Requiem (Schmidt-Lindner und E. Oberüber) und das Bach und Reger gewidmete Orgelkonzert von Eickemeyer (unter Mitwirkung von Frau Eickemeyer und A. v. Eweyk), ferner die Gesangskonzerte von D. Poppen (mit der Pianistin A. Cloetta), G. Wagner, H. Holtz, G. Bartsch und A. Kase. Ueber das dreitägige Reger-Fest wurde bereits an dieser Stelle berichtet. Endlich seien unsere drei trefflichen Chorvereinigungen genannt, der Bürgerliche Gesangverein (Eickemeyer), die Jenaer Liedertafel (Merseberg) und der Zeißsche Gesangverein, die eine Reihe von Konzerten, zumeist im Dienste der Kriegswohlfahrt, veranstalteten. Paul Grellmann.

*

Kassel. Auch die nachösterlichen Monate brachten noch mancherlei Konzerte, von denen jedoch viele nur lokales Interesse besitzen. Tiefgehende Eindrücke nahm man aus den Kammermusikabenden des Leipziger Gewandhausquartetts und des Wiener Rosé-Quartetts mit. Da unsere sonst so musikfreudige Stadt die Kammermusik leider nur spärlich pflegt und die ständigen Abende seit Kriegsbeginn überhaupt ruhen so nahm man die Konzerte der Leipziger und Wiener Künstler mit besonderer Freude auf. Bei den letzteren war es die idealschöne Entwicklun-

des Tones, der bestrickende Klangzauber, die gegenseitige Einfühlung, welche bei Mozart, Beethoven und Schubert ihren Ausdruck fanden. Bei den Leipzigern standen neben dem Wohlklang die geistige Durchdringung des Gespielten, die innige Beseelung des Vortrags, die Abrundung des Zusammenspiels an erster Stelle. So wurden Mozarts D dur, Beethovens erstes Rasumowsky-Quartett und vor allem Brahms' herrliches a moll-Quartett Op. 51 mit seinem melancholischen Grundcharakter in vollendeter Weise übermittelt. Erwähnung verdient ferner ein Schubert-Brahms-Abend des Oratorienvereins (K. Hallwachs) mit ausgesucht schönen Chören und Einzelgesängen. Eine junge Dresdener Sängerin Liese Wehlig ließ durch schöne Stimmittel und poetischen Vortrag viel Gutes für ihre Zukunft erwarten. — Der Spielplan der Oper bewegte sich in den landläufigen Bahnen und gab der ohnehin durch den Papiermangel sehr eingeschränkten Kritik wenig Gelegenheit sich zu äußern. Kurz vor Beginn der Ferien brachte man unter Leitung von Hofkapellmeister Langs noch eine allerliebste kleine Oper „Der Vagabund und die Prinzessin" von Ed. Poldini heraus. Im Gegensatz zu den komplizierten Partituren der Neuzeit gibt der österreichische Tondichter eine durchsichtige, wohlklingende und leichtverständliche Musik, welcher Grazie und feiner Humor nachzurühmen sind. Die vortreffliche Darstellung mit Herrn Windgassen und Frau v. d. Osten in den tragenden Rollen, sowie die glänzende Inszenierung sicherten dem liebenswürdigen Einakter einen schönen Erfolg. Mit Ablauf der Spielzeit scheiden zwei unserer beliebtesten Mitglieder, der gewandte Tenorbuffo Heinr. Schorn und die vielseitige hochmusikalische Soubrette und jugendlichdramatische Sängerin E. Merkel, von unserer Oper. Beide erfuhren bei ihren Abschiedsvorstellungen reiche Ehrungen. Verschiedene neue Opern, sowie Neueinstudierungen älterer Werke sind für die nächste Spielzeit in Aussicht gestellt.

Th. Iber.

*

Straßburg. Von größeren Veranstaltungen des Winters sind noch zu erwähnen der Messias in der reformierten Kirche (Nießberger), Solisten dabei Frl. Gerhold, Fr. Altmann, H. Färbach und Schlembach, ferner zwei schöne Konzerte des Männergesangvereins (Dirigent i. V. Gausche), im ersten Bruchs Frithjof (mit Fr. Karst-Ulbrich-Mannheim und Herrn Wiesendanger), desselben klangvolle Heldenfeier, den 126. Psalm von Hans Herrmann und Lieder seitens der hiesigen Altistin Frl. Brincour, im II. einige Chöre, u. a. von K. Frodl, dem Vereinsdirigenten (zurzeit österr. Offizier), von dem auch eine gefällige Geigensuite durch H. Prins und Frl. Witt vorgetragen wurde, dazu Lieder von Frl. Hermann und dem hellen Sopran des Frl. Knapp. (Eine vielleicht nicht ganz überflüssige Seitenbemerkung: Die neuerliche „Mode" mancher Sängerinnen, Lieder pathetischen Stils im kurzen Röckchen zu singen, halte ich für recht geschmackwidrig — als ob ein Pfarrer auf der Kanzel im Sportkostüm predigte!). — An Kammermusik gab es noch zu hören den III. städt. Abend mit Beethovens Harfenquartett, einem Mozart und Schumanns Quintett mit Fr. v. Manoff am Klavier, die Wendling-Vereinigung, die Pfitzners D dur-Quartett nebst 2 klassischen brachte, einen Trioabend der Mannheimer (Rehberg, Birkigt, Müller) und zwei ebensolche von Schnabel, Flesch und Becker, deren Inhalt Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Dworschak bildeten — auch hier nichts Neueres. Nächst einem Kirchenkonzert von Musikdirektor Rupp, in dem u. a. die Sopranistin Frl. v. Kalkreuth auftrat, und einem originellen Jugendkonzert der hiesigen Musiklehrerinnengruppe mit modernen, kindlichem Verständnis angepaßten Kompositionen, sind endlich noch eine Reihe von Solistenabenden bemerkenswert, denen zum Teil Pfitzner seine wertvolle pianistische Mitwirkung lieh. Fr. Schönholtz (Straßburg) besitzt einen Alt von schönen Qualitäten, Sofie Wolf (Köln) zeigte, namentlich in einigen Löwe-Balladen (u. a. der fesselnden „Walpurgisnacht"), wie der Konzertgesang durch das dramatische Element gehoben und gefördert werden kann, Grevesmühl, der hiesige Primgeiger, hatte auch in einem II. Sonatenabend verdienten Erfolg. Pianistisch ließen sich noch Fr. Schapira mit Tschaikowsky-, Weber- und Liszt-Konzerten hören, die beiden letzteren hatte auch die neue I. Konservatoriumslehrerin Frl. v. Binzer erwählt, Anforges tüchtige Leistung litt unter manchen Willkürlichkeiten, ebenso Schnabel, der ohne den Ensemble-Halt leicht ins Spielerische verfällt, während M. v. Pauer (Stuttgart) durch echte Männlichkeit erfreut, ebenso wie der uns untreu gewordene W. Lütschg. Petschnikoff (mit Frl. v. Binzer) erwies seine glänzende, etwas weiche Virtuosität u. a. in einer interessanten Suite von H. Noren, ein Kompositionsabend von Hans Gebhard, der in den Bahnen der Nachklassik wandelt, machte u. a. mit einer etwas zerfließenden Cellosonate, einer gehaltvollen Passacaglia und einigen Liedern bekannt, in denen zum Teil die gar zu einfache Begleitung befremdete; neben dem Autor und seiner Gattin machte sich Frl. Leydhecker um die Wiedergabe verdient. — Zwei reizvolle Tanzabende von Rita Sacchetto und Hannelore Ziegler leiten zur darstellerischen Kunst über. — Von unserer Oper ist nicht allzuviel Besonderes zu vermelden. Das letzte Jahr der Intendanz Otto ließ den Spielplan noch weiter verarmen — hoffentlich wird der neue Intendant Dr. Maurach (bisher in Essen) hier neues Leben hereinbringen! —, und der jugendliche I. Kapellmeister Szell, ein so guter Musiker er ist, versagte an künstlerischer Initiative vollständig: Nicht einmal die seit Jahren verheißene Elektra seines Lehrers Strauß wurde herausgebracht! Mit einer, gewiß sehr schönen, Aufführung der Verkauften Braut und einigen Opern von Verdi — der schier häufiger erschien, als Wagner — sollte doch der Ehrgeiz eines modernen Dirigenten nicht erschöpft sein! Eine sonst gute Tristan-Vorstellung litt unter dem völlig unzureichenden Streichkörper und zu geringer Differenzierung der Tempi, besser gelang der Siegfried, das einzige der diesmal zu sehenden Ringdramen. Sonst wären, neben dem unvermeidlichen Glöckchen des Eremiten und sonstigen hergebrachten Werken noch drei Einakter zu erwähnen, Glucks Maienkönigin, Mozarts Schauspieldirektor und Webers Abu Hassan (Dirigent Fried). Das meistgegebene Werk war unter Kapellmeister Lindemann die Csardasfürstin (Frl. Heußler), mit ihrer zwischen Wertvollerem und Banalem pendelnden Musik. Gastspiele, außer solchen zur Aushilfe und meist ergebnislosen Probe, fehlten vollständig. Neben dem bewährten älteren Personal tat sich die neue Jugendlich-Dramatische Frl. Cleve besonders hervor; der lyrische Tenor Schneider hat Fortschritte gemacht, desgleichen das namentlich für jugendlich-sentimentale Rollen geeignete Frl. Prem und der Bassist Schlembach konnte auch in Bukarest seinen künstlerischen Wert erweisen. Hoffentlich wird sich über die nächste Spielzeit Günstigeres berichten lassen. — Union- und Edentheater pflegen ohne sonderliche künstlerische Ansprüche die für den modernen Großstadtgeschmack hinlänglich bezeichnende Gattung der Gesangspossen und Tanzoperetten.

Dr. Gustav Altmann.

*

Graz. Noch mehr als im Vorjahre mochte man sich heuer über unseren überaus regen Kunstbetrieb wundern. Im zumeist ausverkauften Opernhause wurde mit eigenen Kräften manch bemerkenswerte Tat vollbracht. Von den Neuheiten erzielten d'Alberts „Tote Augen" den stärksten Erfolg, den Oberleithners „Eiserner Heiland" schon wegen seiner kinogrellen Handlung nicht zu erreichen vermochte. Schade, daß Bittners urdeutsches „Höllisch Gold" und Zemlinskys fesselnde „Florentinische Tragödie" durch Erkrankung der Hauptdarsteller viel zu früh vom Spielplan verschwanden. Höhepunkte bildeten die Wagner-Aufführungen mit den gefeierten Gästen Pennarini und Hadwiger, welch' letzteren wir nun auch künstlerisch zu den Unsrigen zählen dürfen. Obwohl den Kapellmeistern Posa und Seitz und den Spielleitern Grevenberg und Koß zur Pflege deutscher Kunst ganz hervorragende Kräfte, wie die Frauen Petzl-Demmer und v. Szekrenyessy und die Herren Andra, Fischer-Niemann, Laßner und Permann zur Verfügung standen, wurde bis zum Ueberdruß die alte, welsche Opernwalze unentwegt weiter geleiert! Im vierten Kriegsjahre! Wann wird man sich denn endlich auf unsere seit jeher vernachlässigte Kunst besinnen, wann will man die vielen deutschen Künstler, deren Werke gewiß nicht weniger Wert besitzen als so mancher Opernschmöcker aus Feindesland, zu Worte kommen lassen?! Zeit wäre es, daß diesem unwürdigen Opernbetrieb, der völkisch feinfühligen Kunstfreunden ein Greuel ist, ein Ende gemacht werde. Um aber diese Wandlung zu vollziehen, müßte vorerst Wandel geschaffen werden an den leitenden Stellen, wohl fast in allen deutschen Gauen und bei einer Presse, die sich mehr ihrer Macht als ihrer Pflicht bewußt ist! — Reinere Luft wehte im Konzertsaale, in dem sich Posa mit dem Opernorchester rühmlich hervortat. Bei den allmonatlichen Symphoniekonzerten vermittelte er u. a. die Bekanntschaft mit Regers „Lustspiel-Ouvertüre", mit Szells „Variationen zu einem eigenen Thema", mit Novaks „Tatra", einem stark „alpensymphonischen" Tongemälde und einem duftigen „Elfentanz" des bei uns leider wenig gekannten Klose. Auch mit einer „Legende" Bleyles hatte Posa Glück. Noch mehr brachte jedoch A. v. Zanetti mit der Garnisonskapelle den Schöpfer des „Flagellantenzuges" mit der prächtigen Uraufführung der frohbeschwingten Ouvertüre zu „Reineke Fuchs" zu Ehren. Zanetti, der sich um die Förderung heimischer Talente bereits namhafte Verdienste erworben hat, nahm sich auch Friedrich Frischenschlagers, der eben als Theorielehrer ans Salzburger Mozarteum berufen wurde, wieder tatkräftigst an. Nach wiederholter Vorführung seiner begeisternden „Vaterländischen Ouvertüre" und „Symphonischen Aphorismen" sicherte er unserem jungen Landsmanne mit den Uraufführungen der rhythmisch reizvollen „Sieben Tanzmythen" (für kleine Besetzung mit Klavier) und der „Grotesken Rhapsodie" (für großes Orchester), ein kühnes „Narrenspiel der Welt", näher dem Zarathustra als dem wunderlichen Johannes Kreisler, neuerliche große Erfolge. Hoffnungsvolle Anläufe zu musikalischer Schilderungskunst zeigte A. Pacheneggs symphonische Szene „Golgatha". Schließlich war Zanetti auch die erstmalige Wiedergabe eines melodisch ansprechenden „Melodrama zu einem dreiaktigen Spiele" unseres sonst der leichteren Muse huldigenden Ludwig Uray zu danken. Anregende Orchesterabende bot auch Direktor Dr. R. v. Mojsisovics mit den leistungstüchtigen Kräften des von ihm verdienstvoll geleiteten „Steierm. Musikvereins". Mit Bruchstücken aus seiner jüngsten heiteren Oper „Die roten Dominos" machte er das Verlangen nach dem ganzen, allem Anschein nach hochmodern gearteten Werke rege. Mit einem eigenen „Weingartner"-Abend huldigte er diesem Meister, der seine Jugendjahre in unseren Mauern verlebt hat. Sehr wacker hielten sich die Chorvereine. Der „Grazer Männergesangverein" brachte mit dem „Singverein" Händels „Messias" unter Hans Legat. Der deutsch-akad. G.V. „Gothia" zeichnete sich unter Führung Dr. Weis v. Ostborns mit sorgsam vorbereiteten Aufführungen von Haydns „Schöpfung", Mozarts „Requiem" und Bruckners „Tedeum" aus. Der „deutsch-evang. G.V." verklärte mit prächtigen gemischten Chören die „Reformationsfeier" und sein ernststrebender Sangwart D. Ocherbauer bot außerdem stimmungsreiche Kirchenkonzerte. Hervorragend verdient machte sich auch Direktor V. Zack mit seinen Volksliederabenden. Von den Veranstaltungen einzelner heimischer Kunstkräfte seien die Liederabende unserer Opernmitglieder Steffa Rodanne, Münchow, Fischer-Niemann, Nasta, und ganz besonders Laßners und Permanns sowie die Abende der stimmgewaltigen Gusti Pick-Fürth, Hansi Pollegegs und Karl Sorgs erwähnt. Sehr gefeiert wurde die Geigerin Angelina Swoboda und verdient große Erfolge erzielten N. Luzzato und die virtuose Pianistin Stankiewicz. Noch kürzer glaube ich mich über die lange Reihe fremder Künstler fassen zu dürfen, aus der viele all- und altbekannte Größen wie L. Mysz-Gmeiner, Culp, Max Pauer, Backhaus, Vecsey, Burmester, Hubermann u. m. a. hervorleuchteten. Neu waren der unvergleichliche Sänger Bender, die sehr bedeutenden Pianisten Fischer, Enter und Hoehn

und der vollendete Geiger Partos erschienen. Die „Böhmen“ und „Fitzner“ sorgten für Kammermusik. Der treffliche Baritonist V. Heim erschien am öftesten und stimmte neben Schubert immer wieder die lustig-lockeren Dafnis-Lieder Blümels an. Julius Schuch.

*

Stockholm. Hätten wir hier in Stockholm jetzt den gleichen Ueberfluß an Lebensmitteln wie an Konzerten, so wären wir glückliche Leute. Das Schicksal hat's aber anders mit uns beschlossen. Und das ist vielleicht erzieherisch ganz wirksam: vielleicht wird der eine oder andere unter dem Druck der Verhältnisse an sich die Wahrheit des alten Satzes erleben, daß nicht vom Brote allein der Mensch lebt, und seine Bedürfnisse mehr als bisher auf geistige Dinge richten. Freilich — Musik haben wir hier jetzt im Uebermaß. Und die Quantität wird während der Kriegsjahre ungeheuer gesteigert durch die Masse von Künstlern, denen der Markt in den „feindlichen“ Ländern verschlossen ist, und die sich Ersatz in Neutralien schaffen wollen. Dadurch ist in den letzten Jahren im öffentlichen Musikleben der schwedischen Hauptstadt eine ungesunde Ueberproduktion eingetreten. Ist es nicht sinnlos, wenn in Stockholm, einer Stadt von 400 000 Einwohnern, jeden Abend irgend ein Konzert stattfindet, oft zwei oder gar drei gleichzeitig? Aber man lasse den Dingen nur ihren Lauf. Diese Konzertmacherei wird sich am Ende selbst auffressen. Schon jetzt werden die meisten Konzerte vor leeren Häusern gegeben. Künstler und Publikum werden am Ende zur Besinnung kommen, und das Musikleben wird in gesündere Bahnen gelenkt werden. Namentlich die jetzt arg vernachlässigte Hausmusik — die doch den eigentlichen Kern alles Musiklebens bildet — wird wieder zu ihrem Rechte kommen. Im besonderen möchte ich diesmal über einige Veranstaltungen berichten, die einer Kategorie angehören, die gleichfalls dem Kriege ihre Entstehung verdankt. Wie das Schicksal, wenn es mit grausamer Wucht sich auf eine Menschenfamilie herabgesenkt hat, deren Glieder zu engerem Zusammenschluß treibt, so hat nämlich der Krieg, der so viele Verbindungsfäden — hoffentlich nur vorübergehend — sinnlos zerrissen hat, das Gefühl der Zusammengehörigkeit bei stammverwandten Völkern gestärkt. Vielleicht nie zuvor ist man sich in Deutschland wie in Schweden des gemeinsamen Stammes so bewußt geworden wie in diesen ungeheuren Jahren. Es ist ganz gewiß kein Zufall, daß gerade in den letzten Jahren ein immer regerer Austausch künstlerischer Kräfte zwischen beiden Ländern stattgefunden hat. Spielt man heute in Deutschland mit besonderer Vorliebe Strindberg, so durften wir bereits zweimal Reinhardt mit seiner Schar, zweimal den Berliner Domchor, ferner Richard Strauß und Nikisch mit Gefolge begrüßen. Von ihnen hinterließ ganz sicherlich der Domchor die innerlichsten, dauerndsten Eindrücke. Bereits am Schlusse der vorigen Saison hatte er sich in die Herzen der Stockholmer eingesungen, und als er zu Beginn dieser Saison wiederum erschien, fand sich in der hiesigen Gustav-Wasa-Kirche an beiden Abenden abermals eine vollzählige Gemeinde ein, die tief ergriffen den Wundern lauschte, die Hugo Rüdel mit den Seinen vor ihr erstehen ließ. Der Eindruck war auch diesmal wieder überwältigend. Man glaubte nicht, daß, die da sangen, Wesen von Fleisch und Blut sind, der Klasse Mensch angehörig, von dem man gesagt, er sei zur Bestie worden. Welch herrlicher Geist muß doch in eben diesem Menschen leben, der solches schaffen und nachschaffen kann: Man fühlte sich selbst nicht mehr irdisch, man ward erschüttert, geläutert, ins Ewige gehoben, fand seinen warmen Glauben wieder, liebte wieder die Welt, die Menschen. Und sie alle, deren Stimmen man hörte, waren Priester, Heilige im Dienste des Höchsten. Wie klein, wie nichtssagend muß da alles erscheinen, was der Musiker vorbringen kann: der herrliche kultivierte Stimmenklang, das einheitliche Zusammenwirken aller, die reine Intonation, die rhythmische Genauigkeit, die Sicherheit der Einsätze, die Klarheit der Polyphonie, die staunenerregende Leichtigkeit, mit der die größten Schwierigkeiten überwunden wurden, die wunderbare Ruhe, die über dem Ganzen lag und sich auf den atemlos lauschenden Hörer übertrug, die Feinheit, mit der man jeder, auch der kleinsten Regung des Tonwerks nachging, die Selbstverständlichkeit, mit der das alles herauskam — wo da ein Ende finden! Versuchen wir den Kern zu fassen: das wirkte mit der Gewalt eines Naturereignisses. Nur höchste Kultur kann aber solches zuwege bringen. Und hier offenbarte sich dem Kenner edelstes Deutschtum — hingebendste Arbeit im Dienste des hohen Zwecks; man sah hier das Volk vor sich, dem der Pflichtbegriff zur Religion geworden ist. Ganz gewiß lebte dieses Empfinden in den schwedischen Zuhörern; und ein ergreifender Anblick war's, wie nach beiden Konzerten der Bann, der auf ihnen geruht, sich erst nach geraumer Zeit löste und dann nicht in das übliche barbarische Händeklatschen, sondern in Tücherschwenken und dankbares Händewinken überging, das dem sichtlich ergriffenen Leiter sagte: Dank dir für die Stunde Ewigkeit! Deutsche Künstler durften wir auch vor kurzem in einigen Veranstaltungen eigener Art begrüßen, zu denen die in Deutschland rühmlichst bekannte, jetzt hier wohnende Sängerin Frau Cahier gemeinsam mit ihrem Gatten die Anregung gegeben hatte. Zum Besten der Roten Kreuze Schwedens, Finnlands und der Zentralmächte fanden in dem größten, für diesen Zweck zum Theater hergerichteten Konzertsaale Stockholms drei Festvorstellungen statt, die als Hauptnummer Franz v. Suppés Schöne Galathea brachten. So hat man in Stockholm noch nicht Operette spielen sehen und hören. Frau Cahier selbst spielte den Ganymed, ihre hochbegabte, vielversprechende Schülerin Pia Ravenna die Titelrolle, für die Rolle des Pygmalion hatte man sich Alexander Kirchner von der Berliner Hofoper verschrieben, und den famosen „Künstlerinnenmäzenasinus“ machte Karl Edler v. Zeska vom Wiener Burgtheater, der auch die Spielleitung hatte.

Auf Franz v. Suppé folgte sodann Max v. Schillings, der an einem Abend mit unserem Konzertvereinsorchester eigene Kompositionen zum Besten des Deutschen Roten Kreuzes aufführte, darunter als einzige hier schon bekannte, das Hexenlied, das mit der wunderbar tief dem Dichter nachspürenden Musik eine ergreifende Wirkung ausübte. Hocherfreuliche Bekanntschaften waren auch die gesund empfundene, prächtig klingende symphonische Fantasie „Seemorgen“ sowie das von edler Volkstümlichkeit getragene Erntefest aus „Moloch“. Das von Tobias Wilhelmi glänzend gespielte Violinkonzert, in dem Schillings den Hörer namentlich im zweiten Satze in Stimmungen von tiefer Innerlichkeit hineinsingt, und das auch in den beiden andern Sätzen genug des Schönen bringt, wirkte als Ganzes bei erstmaligem Hören vielleicht übermäßig ausgedehnt. Immerhin: auch da, wo man sich gern etwas mehr Blut gewünscht hätte, spürt man stets den von jeder Pose freien, ehrlich ringenden Idealisten und sagt sich: In magnis et voluisse sat est. Leider war das Publikum nicht so vollzählig erschienen, wie man hätte erwarten dürfen. Bei der sinnlosen Konzertüberschwemmung, von der ich eingangs sprach, kann man leider nur allzu wohl begreifen, daß das Interesse des Publikums abgestumpft wird, und so weit sind unsere Stockholmer noch nicht erzogen, daß man ihnen zumuten könnte, aus der Masse dasjenige auszuwählen, was wirklich des Interesses wert wäre. Die Erschienenen waren jedenfalls mit dem Referenten darin einig, eine der edelsten, sympathischsten Erscheinungen der deutschen Musikwelt näher kennen gelernt zu haben, und gaben ihrer Freude und ihrem Danke gebührenden Ausdruck.

Felix Saul.

*

Zürich. Wie auf Verabredung wurde diesen Winter die klassische Musik in den Vordergrund gestellt. Die Kammermusik-Aufführungen der Tonhalle-Gesellschaft (des Streichquartetts der Herren de Boer, Klein, Essek und Reitz, verbunden mit dem Pianisten P. O. Möckel und einigen Bläsern und Streichern des Orchesters) widmeten einen Abend der Familie Bach, einen anderen den „alten Herren“ Rameau, Leclair, Telemann, Händel und Fasch, beide Male mit außergewöhnlichem Erfolg. Die übrigen Abende brachten eine etwas bunte Auslese. Außer Mozart, Schubert, Schumann, Weber, Mendelssohn und Spohr, einiges vom Neuesten: ein ernst zu nehmendes Streichsextett des Baselers Herm. Suter und ein neues Streichtrio von Volkmar Andreae. Ebenso wie in des gleichen Komponisten Kleiner Suite für Orchester in D dur findet sich hier blitz- und witzartige Kürze des Ausdrucks neben tiefsinnig modernster Grübelei. Einige Klavierstücke des jungen Zürichers Walter Schultheß zerfließen in formloses Hindämmern. Ein Streichquartett von Bela Bartok will offenbar alles andere, nur nicht Musikmachen. Da es das andere nun eben doch in Tönen stammelt, stehen wir bei dem augenscheinlichen Ernst des Autors vor einem quälenden Rätsel. Rein nur Musik und schwungvolle obendrein ist das Klaviertrio Op. 1 von Dohnanyi. Zurück zur Klassik. Als Anhang an die Symphoniekonzerte brachten die „Populären“ sämtliche Beethovensche Symphonien. Der Gemischte Chor die Johannes-Passion von Bach und, im Sommerkonzert zu allgemeinem Vergnügen, Bach als weltlichen Kantatenkomponisten. („Aeolus“ und „Streit zwischen Phöbus und Pan.“) Das „I—a“ des Orchesters in der Midas-Arie ist ein ungemein witziger Vorläufer des Sommernachtstraum-Eselschreis. Als einziges modernes Werk brachte der Gemischte Chor das Requiem von Berlioz, eine Aufführung, die klanglich besonders fein getönt war. Der „Gemischte“ steht, ebenso wie die Symphoniekonzerte, nun wieder unter Leitung Volkmar Andreaes. In den Chorkonzerten kamen mehr wie sonst Schweizer Solisten zu Wort. In den Kantaten zeigte sich Hans Vaterhaus als Meister im humoristischen Stil. De la Cruz-Fröhlich war ein würdiger Verkünder der Christus-Worte. Die gefeiertste Solistin aller Konzerte blieb jedoch Frau Nordewier-Redingius. Unter Mitwirkung des Baseler Vokalquartetts veranstaltete Ernst Isler ein historisches Kirchenkonzert. Die beiden großen Mozart-Konzerte des Lehrergesangvereins (Requiem, Chöre, Arien) gehören mit ins Gesamtbild und müssen erwähnt werden, obgleich der Vorstand sich ausdrücklich eine Besprechung an dieser Stelle verbat. Othmar Schoeck, der feine Mozart-Kenner, legte mit diesen Konzerten die Leitung des Vereins nieder. Von den Symphoniekonzerten war eines ebenfalls ausschließlich Mozart gewidmet. Im übrigen setzten sich die Programme in herkömmlicher Weise zusammen. Außergewöhnlich in diesem Rahmen war Brahmsens herzhaft frischer Rinaldo, von Aagaard Oestvig gesungen. Ein neues Klavierkonzert von Weismann, das P. O. Möckel spielte, nimmt durch seine Märchenstimmung gefangen. Ein gutes Zeichen: Man vergißt die Technik des Instrumentes, wie der Komposition, die Fantasie spricht. Als Seltsamkeit unter dem spärlich gesäten Neuen sei „Feu d'artifice“ von Strawinsky genannt. Hier ist mit allen Mitteln der Orchestertechnik ein rasch verpuffendes Feuerwerk gemalt. Wie wäre es, wenn es der Technik des Feuerwerkers gelänge, seine Raketen unter harmonisch abgestimmten Klängen zu verpuffen, die etwas anderes ausdrückten, als Raketen und in ihrer Gesamtheit ein Musikstück am Nachthimmel darstellten? Ohne Zweifel auch sehr künstlich, ob aber auch künstlerisch? Unter den Solisten glänzte Rosenthal. Sein Chopin-Spiel (Konzert e moll) dünkt mich unvergleichlich. Im gleichen Konzert sprang K. H. David aus Basel für Andreae ein. Andreaes Temperament geht aufs Ganze, Volle. David vertieft sich mit Wärme ins einzelne, ohne den Zusammenhang zu verlieren. Neue Lieder von Schoeck sang Ilona Durigo im Symphoniekonzert, ebensolche, noch Manuskript, Heinrich Pestalozzi in seinem Liederabend. Wundersam getroffen ist die verwunschene Stimmung in Hesses „Kreuzgang zu St. Stefano“, wie so durch und durch gesund: „Auf dem Rhein“ (Eichendorff) und „Wein und Brot“ (Uhland). Weniger kann ich mich mit der Instrumentierung dreier Gesänge durch Fritz Brun befreunden, so fein sie gemacht ist. Schoecks Begleitung ist an sich beredt, bedarf nicht der Orchesterfarben. Die Richard-Strauß-Woche brachte im Stadttheater unter des Komponisten persönlicher Leitung Salome und Rosenkavalier; im Symphoniekonzert die Alpensymphonie und die so viel reichere

Domestica. Elly Ney, Busoni, Juliette Wiehl, Eugen Linz, Viktor Ebenstein gaben Klavierabende. Linz: Viel Klangsinn, zu wenig rhythmische Disziplin, Ebenstein: Technisch tüchtig, musikalisch ehrlich und gerade, doch reichlich nüchtern, Wiehl: Glänzende Naturtechnik, gestört durch Pedal und oft verblüffendes Verfehlen des Inhalts. Florizel v. Reuter und die jugendliche, erstaunlich reife Hedwig Faßbaender gaben von größtem Erfolg begleitete Violinabende. Außer den Liederabenden von Maria Freund, Charlotte Sauermann und H. Pestalozzi, verdient um des Programmes willen (u. a. einige köstliche Quartette von Haydn) das erste Auftreten des Züricher Vokalquartetts (E. Meyer-Verena, M. Weidele, J. Hürlimann, H. Vaterhaus) besondere Erwähnung. Mit diesem Konzert machte die Konzertdirektion Hüni den Versuch „Schweizer Künstlerabende“ einzuführen. Der Versuch scheiterte an der Teilnahmlosigkeit des hiesigen Publikums, das schon vor dem Krieg einheimischen Künstlern nicht viel Entgegenkommen gezeigt hat. Wenn jetzt die ausländischen Veranstaltungen überfüllt werden, überwiegen im Publikum eben auch die Ausländer aller Nationen! So war's im Konzert des Berliner Domchors unter Rüdel, der namentlich mit Palestrina und Lotti entzückte. Es zwitscherte im Publikum von allen Sprachen und alles war von gleicher Andacht durchdrungen: Ein schöner internationaler Völkerbund! Unter Oskar Fried — (Domchor, Kittelscher Damenchor aus Berlin, verstärktes Berner Orchester) kam Mahlers 2. Symphonie zu glänzender Wiedergabe. Ihr folgte im Symphoniekonzert, unter Andreae Mahlers Vierte. Für mich bleibt Mahler: Rastloser Schöpferwille, der Größtes entwirft, während die Fantasie nicht Schritt halten kann. Dann Flucht ins Kindliche, dem die Unbewußtheit des Kindes fehlt. Das Wiener Rosé-Quartett spielte Mozart, Schubert und Beethoven. Hier ist alles Farbe, Duft und Schmelz. Vergleiche ich mit Klinglers Beethoven, so ist dort mehr Linie, mehr Energie. Beide sind in ihrer Eigenart vollkommen. Zum Schluß die Oper. Sie wanderte in guter Durchschnittshöhe die bekannten Pfade. Hegte Wagner, auch den Parsifal als Ostergabe, mit den trefflichen Tenören Jung und Hirt, vergaß nicht der klassischen Meisterwerke und der Spieloper, die man zum Teil durch Neu-Inszenierungen auffrischte, kam dem Publikum mit erhöhter Pflege der Operette entgegen, — unter anderm einer köstlichen Wieder-Erweckung des Offenbachschen Blaubart —, und stützte sich — es geht kaum anders — redlich auf die alten und neuen Italiener. Hubers „Schöne Bellinda“ fand Teilnahme, wird sich auf die Dauer aber wohl nicht halten. Das Bühnenbild muß den dramatischen Vorgang ersetzen. Selbst der schöne, symbolische Kern der von Bundi bearbeiteten Bündner Sage verflüchtigt sich, statt sich zu verdichten. Hubers Musik, lebendig und reich, hängt wie ein prunkvolles Kleid um einen Körper ohne Leben. „Höllisch Gold“ von Bittner sucht den Weg zum Volkstümlichen. Dies gelingt ihm textlich, indem er leise die Legende streift und eine ganz geschickte Fabel hinstellt. Bleibt aber die Schwere des musikdramatischen Stils, die zuweilen durchbrochen, sich eben doch noch lähmend an Spiel und Handlung hängt. Einfache Gemüter, einfaches Geschehen. Und doch verausgabt sich die Musik mehr als nötig und muß, um Steigerungen zu erreichen, den Mund ziemlich voll nehmen. „Frauenlist“ hätte eine lustige Posse werden können. Die Oper langweilt, auch bei einer so vorzüglichen Verkörperung der Buffo-Rolle, wie die unseres Jerger war. Zu erwähnen ist noch die anmutige Musik, welche der Schweizer C. Vogler zu Löwengards Rübezahl geschrieben hat. Einen Höhepunkt brachte das Gastspiel der Münchner Oper mit Pfitzners Palestrina. Gewiß, ich lasse manchen Einwand, auch den Vorwurf fast unerträglicher Längen gelten, und vergesse sie alle, wo die schöpferische Eingebung ihren Flug beginnt. Möchte wirklich mäkeln, wer sich erschüttert und emporgetragen, ja im tiefsten Grund der Seele durch das Werk geläutert fühlt? Mit einem Ensemble von Pariser Künstlern brachte A. Savine Debussys „Pelleas und Melisande“ zur Aufführung.

Anna Roner.

Kunst und Künstler

— Joseph Schmid hat ein dramatisches Mysterium in drei Akten und einem Vorspiel „Die goldene Hand“ auf eine Dichtung von E. Ludwig beendet.

— Rudolf Jonas in Liegnitz hat eine Oper „Marienbild“ beendet.

— E. W. Korngold hat eine Musik zu „Was Ihr wollt“ geschrieben.

— Mascagni schreibt für Sonzogno die Oper „Scampolo“; die Dichtung stammt von Dar. Niccodemi.

— Puccini hat drei Opern „Tabaro“, „Suor Angelica“ und „Gianni Schicchi“ vollendet. Verleger ist Ricordi. Die Uraufführung soll im Constanzitheater in Rom stattfinden.

— H. Pfitzner hat eine Violinsonate beendet, die in München zuerst gespielt werden soll.

— Joseph Haas hat sein leider sehr selten gespieltes Klavierwerk „Eulenspiegeleien“ (Wunderhorn-Verlag) zum Teil umgearbeitet und erweitert. In der neuen Form wird A. Schmid-Lindner die geistreiche Komposition zuerst in Stuttgart zum Vortrage bringen.

— J. Haas' Liederzyklus nach Gedichten Caes. Flaischlens wird im Wunderhorn-Verlage erscheinen. Desselben Komponisten Klaviersonate, die M. Pauer in Berlin zur ersten öffentlichen Wiedergabe bringen wird, ist vom Verlage Leuckardt erworben worden.

— Hofopernsänger Dr. med. Alfred v. Bary in München wird seinen Vertrag mit der Hofbühne wegen seines Augenleidens nicht mehr erneuern. Der Sänger, der früher als Nervenarzt wirkte, war von 1902 bis 1912 Heldentenor an der Dresdener Hofoper, wo er zum Kgl. Sächsischen Kammersänger ernannt wurde. In Bayreuth sang er Parsifal, Siegmund, Siegfried und Lohengrin. Seit 1912 ist er im Verbande der Münchener Hofoper.

— Die bekannte Konzertsängerin Maria Schultz-Birch, die sich u. a. als Vorkämpferin für moderne Musik einen Namen gemacht hat, wurde von der Großherzogl. Musikschule zu Weimar als Lehrerin für Konzertgesang verpflichtet. Die Musikschule meldet ferner die Einrichtung einer neuen Abteilung für rhythmische Gymnastik an.

— Privatdozent Prof. Dr. M. Bauer, der Frankfurter Musikhistoriker, ist zum a.o. Honorarprofessor ernannt worden.

— Dem Schriftsteller und Dramaturgen des Herzogl. S. Hoftheaters Koburg-Gotha Karl Stang wurde vom Herzog Karl Eduard die Silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Dr. Walter Georgii, der vortreffliche Kölner Pianist, wird im November in München und Stuttgart je einen Klavierabend mit Werken lebender deutscher Meister (Ew. Straeßer, Jos. Haas, Aug. Reuß) veranstalten.

— Jul. Bittner soll als künstlerischer Beirat für die Wiener Hofoper in die Generalintendanz der Hofbühnen berufen werden, wie eine Wiener Privatmeldung der M. Z. berichtet.

— Hofkapellmeister Rud. Groß geht als erster Kapellmeister an die Deutsche Oper in Gent.

— Zum Leiter der Königsberger Symphoniekonzerte und der Singakademie wurde an Stelle des verstorbenen Professors Brode Wilhelm Sieben aus München gewählt.

— Aus Lugano wird die schwere Erkrankung des Züricher Tondichters Dr. V. Andreae gemeldet.

— Die Leipziger „Gesellschaft der Musikfreunde“ gedenkt im nächsten Konzertwinter wieder die Geraer fürstliche Hofkapelle zu ihren acht Symphoniekonzerten in der Albert-Halle heranzuziehen. Strauß, Pfitzner, Schillings, Volbach, Mauke u. a. sind die Namen der mit Erstaufführungen vertretenen zeitgenössischen deutschen Tondichter.

— Anläßlich des vom 15. bis 21. September in Leipzig stattfindenden Schweizerischen Musikfestes wird auch V. Andreaes Oper Ratcliff im Neuen Theater aufgeführt werden. Neben Schweizer Kapellmeistern werden als Leiter der verschiedenen Abende Nikisch und Straube beteiligt sein.

— Im September wird in Deutschland eine Anzahl Konzerte stattfinden, deren Programm ausschließlich von finnischen Künstlern ausgeführt wird und nur finnische Kompositionen enthält. Sie leitet Georg Sleevoigt, der vor Jahren als Nachfolger Weingartners das Kaim-Orchester in München dirigierte.

— Dem Andenken Jenny Linds ist ein Buch Sven Dorphs gewidmet „Jenny Linds Triumphzug durch die Neue Welt“, dessen bevorstehende Ausgabe durch die schwedische und deutsche Tagespresse angezeigt wird.

— Eugène Isaye soll die Leitung des Orchesters in Cincinnati übernommen haben.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Weimar starb im Alter von 64 Jahren Heinrich Köselitz, unter dem Namen Peter Gast als Komponist und Freund Nietzsches bekannt. Er stammte aus Annaberg, wo er am 10. Jan. 1854 geboren wurde, erhielt seine Ausbildung durch Richter am Leipziger Konservatorium, lebte bei Nietzsche in Basel, war 1878—91 in Italien und 1900 am Nietzsche-Archiv in Weimar tätig, worauf er in seine Vaterstadt übersiedelte. Seine Kompositionen: die Opern Willram (1875), König Wenzel, Orpheus und Dionysos, Die heimliche Ehe (Der Löwe von Venedig), Scherz, List und Rache, Walpurgis, ferner die Symphonie Helle Nächte u. a. m. sind heute wohl schon als vergessen zu bezeichnen. Gast ist an der Nietzsche-Forschung beteiligt gewesen: 1908 erschienen des Philosophen Briefe an ihn, 1900 der mit A. Seidl herausgegebene erste Band der Briefe Nietzsches, 1905 (mit E. Förster-N.) der Briefwechsel mit H. v. Bülow.

— Der Komponist Dr. Bogumil Zepler aus Breslau, wo er am 6. Mai 1858 geboren wurde, ist im Alter von 60 Jahren in Krumhübel im Riesengebirge gestorben. Als Komponist kecker und graziöser Gesangsnummern für Wolzogens „Buntes Theater“ in Berlin war Zeplers Name seinerzeit viel genannt. Zepler wurde zuerst durch eine gelungene Parodie auf Mascagni, „Cavalleria Berolina“ bekannt, die er 1891 schrieb. Ihr folgten die komischen Opern: Der Brautmarkt zu Hira; Der Vicomte von Letorières und Monsieur Bonaparte, an die sich Operetten u. a. m. anschlossen. Seit 1906 leitete Zepler, der ursprünglich Arzt war, die „Musik für Alle“ in Berlin.

— Kammersänger Dr. Karl Ludwig Lauenstein, Hauptmann d. R. im Inf.-Leib-Reg., ist seinen bei den letzten Kämpfen im Westen erlittenen schweren Verwundungen in einem Kriegslazarett erlegen.

— Aus Leipzig wird uns der Tod unseres Mitarbeiters Dr. Georg Kaiser gemeldet. Kaiser, ein sehr begabter, fleißiger und gewissenhaft arbeitender Schriftsteller, hat sich insbesondere durch die kritische Ausgabe der Schriften C. M. v. Webers bekannt gemacht. Er ist nur 36 Jahre alt geworden.

— Karl Reichel, Schüler von Berner und Schneider in Berlin, begabter Geiger in St. Gallen, wo er eine erfolgreiche Lehrtätigkeit ausübte, ist im Alter von 30 Jahren der Grippe erlegen.

Erst- und Neuaufführungen

— Wilhelm Mauke hat sein 73. Werk, die Oper „Das Fest des Lebens" (Dichtung von Beatrice Dovsky) beendet. Die Uraufführung findet voraussichtlich in Karlsruhe statt.

— Das Gr. Hoftheater in Karlsruhe hat folgende Werke zur Uraufführung für das nächste Spieljahr angenommen: Meister Guido von Herm. Hoetzel, Schwarzschwanenreich von S. Wagner, Laurins Rosengarten von W. Mauke, Die Rauensteiner Hochzeit von H. v. Waltershausen, François Villon von Alb. Noelte. Als örtliche Neuheiten erscheinen Salome von R. Strauß, Der Glöckner von Notre Dame von Schmidt (Wien), Die glückliche Insel von L. Schmidt (nach Motiven Offenbachs). Die Operette wird R. Manz' Röslein auf der Heiden zur Uraufführung bringen. Endlich sind neben zahlreichen Neueinstudierungen ein Mozart- und ein Strauß-Zyklus vorgesehen. Das ist ganz gewiß ein Programm, das sich sehen lassen kann. Die Frage der Not unserer heutigen Tondichter wäre sicherlich keine so brennende, wenn jede Theater- und Konzertleitung so auf der Wacht stände, wie die des rührigen Karlsruher Hoftheaters.

— Das Würzburger Stadttheater wird J. Pfeifers Oper „Der Fehltritt", Text von W. Stuhlfeld und A. Lokesch, zur ersten Wiedergabe bringen.

— „Schneewittchen", Märchenspiel von E. A. Herrmann, soll in Leipzig und Düsseldorf zuerst gegeben werden.

— Dr. med. Theod. Blanks Operette „Das Märchen vom Glück" (Text von M. Neal und G. Burghardt) wird in Kiel und Stettin zuerst gegeben werden.

— Die Darmstädter Hofbühne wird Pfitzners „Palestrina" aufführen. Das zweite deutsche Theater, das dies Wagnis unternimmt!

— Das Deutsche Theater in Prag hat H. Wolfs „Corregidor" zum Geburtstage Kaiser Karls gegeben und mit dem herrlichen Werke, das auch das Hof- und Nationaltheater in München wieder in den Spielplan aufzunehmen beabsichtigt, einen großen Erfolg errungen.

Vermischte Nachrichten

— Der „Ausschuß für künstlerische Gestaltung unserer Kirchenglocken" in Halle erläßt einen sehr berechtigten Mahnruf an die Kirchenvorstände, den Ersatz für die in der Kriegszeit für Heereszwecke eingezogenen Glocken nicht vorschnell herstellen zu lassen. Der Ausschuß hat Prof. Bosselt und Bildhauer Weidanz beauftragt, mustergültige Glockenmodelle herzustellen. Sie sollen später öffentlich ausgestellt werden. Der Glockenguß soll wieder zu Ehren kommen, mit edlem Klange sich eine edle Form vereinigen. Deshalb ist Ersatz der Bronze durch Gußstahl vom Uebel, dessen schwerflüssiges Metall keinen feinen künstlerischen Guß gestattet. Ueberall sind heute bereits findige Glockenfabrikanten an der Arbeit, sich Aufträge auf Gußstahl-Glocken zu sichern. Es ist das ein unwürdiges Spekulationsgeschäft. Also: Wartet mit den Bestellungen, bis Ihr die Gewähr habt, daß Ihr etwas Gutes bekommt, sowohl an Material wie an künstlerischer Ausstattung. Behelft Euch lieber etwas länger, als daß Ihr Fehler macht, die Euch später gereuen. Schließt keine Verträge schon jetzt ab mit Lieferanten, die Euch schöne Versprechungen machen; sie werden unter Berufung auf die Zeitverhältnisse die Erfüllung der Verträge leicht umgehen können. Wendet Euch beizeiten an berufene und unparteiische Ratgeber, die Euch helfen, die Geläute in jeder Weise harmonisch und schön nach dem Kriege wieder zu ergänzen.

— Im Viktoriatheater in Magdeburg soll eine zweite städtische Opern- und Schauspiel-Winterbühne unter Direktor Vogler errichtet werden.

— Der Züricher Stadtrat bewilligte der Theatergesellschaft eine jährliche Unterstützung von 200 000 Franken für das Stadttheater in Zürich.

— Eingetroffen sind: Jahresbericht der Gr. Musikschule zu Weimar (die Schülerzahl erheblich gesteigert. Ausstellung der neuen Lehrkräfte M. Steiger und L. Kröber-Asche (Klavier), H. Ehrich (Trompete); K. M. Wilh. Saal scheidet nach 40jähriger Tätigkeit als Flöten- und Klavierlehrer aus; Frz. Abbaß (Oboe) feierte das Fest seiner 40jährigen Zugehörigkeit zur Hofkapelle und der Anstalt); Bericht der Hochschule in Mannheim (Chronik von K. Zuschneid) mit Personalnotizen, darunter Würdigung der bemerkenswerten Leistungen des jungen Pianisten W. Rehberg; Bericht der städt. Musikschule Aschaffenburg (ungeahnte Steigerung der Zahl der Schüler); Schul- und Konzertbericht des Steiermärk. Musikvereins in Graz (Aufforderung, Beiträge zur Steierischen Musikgeschichte zu überlassen; Reorganisation der Musikschule, die in Zukunft völlig den Charakter eines Konservatoriums tragen wird). Mitteilungen der M.H. von Breitkopf & Härtel, Leipzig (Zschr. f. Musikwissenschaft; Archiv f. Musikwissenschaft, her. vom F. Institut f. M.-Forschung in Bückeburg usw.)

Schluß des Blattes am 24. August. Ausgabe dieses Heftes am 5. September, des nächsten Heftes am 19. Sept.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Bücher.

Rolland, Romain: Johann Christof am Ziel. Roman, geh. 7 Mk., geb. 8.50 Mk. (dazu 15 % Verlagszuschlag). Dritter und letzter Band der deutschen Ausgabe. Verlag der Literarischen Anstalt Rutten & Loening, Frankfurt a. M.

Röntgen, Jul.: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann. 9 Mk. Wilh. Engelmann, Leipzig.

Serings, F. W.: Allgemeine Musiklehre. Geb. 2.50 Mk. Moritz Schauenburg, Lahr.

Klauwell, Otto: Die Formen der Instrumentalmusik. Geh. 2.25 Mk. Leuckart, Leipzig.

Riemann, H.: Analyse von Beethovens Klaviersonaten. Hesses Verlag, Berlin.

Gesangsmusik.

Wolf, Kuno, Op. 37: Der Landwehrmann, Ballade für Gesang und Klavier 1.50 Mk. Linden & Hausen, Luxemburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang

1918

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett
Stuttgart

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 24

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.– jährlich.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Der erzieherische Wert volkstümlicher Musikstätten.

Von Hans Brecht.

In einem Gespräch, das der Direktor des Deutschen Opernhauses, Herr Hartmann, kurz nach Vollendung dieser imposanten Kunststätte hatte, sagte er: „Als Wagner sein Mysterium schuf, konnte ihn vielleicht die Besorgnis bedrücken, Parsifal auf derselben Bühne erscheinen zu lassen, auf der damals Offenbach und Suppé herrschten. Aber eine Bühne, wie unser Deutsches Opernhaus, das der wahren Kunst dienen will, darf auch den Parsifal bringen. Zur rechten Zeit und in der rechten Weise darf man ja auch Bachs Passionen und Händels Messias vorführen. Darum werden wir uns auch den Parsifal nicht vorenthalten lassen."

Von diesem Gedanken will ich ausgehen, um hier das Thema: „Der erzieherische Wert volkstümlicher Kunststätten" in zunächst größeren Umrissen zu behandeln. Das Deutsche Opernhaus erscheint mir aus dem Grunde als das beste Beispiel für ein solches Thema, weil es eine der jüngsten Schöpfungen moderner Kunststätten ist und — was hier den Ausschlag gibt — sich vom ersten Tage seines Bestehens an auf einem hohen künstlerischen Niveau gehalten hat.

In Berlin, wie übrigens auch in anderen deutschen Großstädten, fehlte früher ein Opernhaus, das in der Lage war, seine Pforten auch minder Bemittelten zu öffnen und dennoch eine erstklassige Kunststätte zu sein! Es wurde nun — bei einem musikliebenden Volke wie dem deutschen leicht zu verstehen! — sehr bald ein Bedürfnis. Die Anregung, eine derartige Kunststätte zu errichten, ging zuerst vom Großen Berliner Opernverein (gegründet 1910) aus. Er unterbreitete entsprechende Vorschläge der Stadt Charlottenburg, bewog sie, das Haus zu bauen und an die Betriebs-Aktiengesellschaft zu vermieten. Ein Komitee hervorragender Bürger leitete das Unternehmen, und nach befriedigender Lösung aller künstlerischen und pekuniären Probleme ging im November 1912 das neue Opernhaus seiner Vollendung entgegen.

Der Stil, die Bauart, die technischen und Inneneinrichtungen sind seinerzeit an anderer Stelle genug besprochen und gewürdigt worden. Daß aber das deutsche Opernhaus tatsächlich den in jeder Beziehung vollkommenen Typ einer modernen volkstümlichen Kunststätte darstellt, hat die Zeit, haben die Aufführungen und das Urteil der Kritik immer von neuem bewiesen. Dieser Tatsache bleiben wir eingedenk und kommen auf unser Thema zurück.

Warum bevorzugt der Deutsche die Musik vor allen anderen Künsten? Warum sind die größten Meister der Tonkunst Deutsche? Nur aus dem Grunde, weil er in ihr, das heißt in ihrer Vervollkommnung, das ethische Element der Erziehung erkannt hat, weil er in ihr das moralisch Gute, in ihrem Verständnis, ihrer Liebe das Erstrebenswerteste sieht und weil vor allem die Grundzüge seines Wesens selbst gute und reine sind. „Sind wir einmal fähig," lehrt John Ruskin über die Kunst, also auch über die Musik, „Kunst zu empfinden, so verstärkt ihre rückwirkende Kraft den moralischen Zustand, aus dem sie entsprungen, und teilt sich gleichzeitig anderen Gemütern mit, die moralisch schon zur Aufnahme fähig sind." Das deutsche Volk ist das Volk der Musik par excellence, und für die meisten von uns, glaube ich, bräche die Götterdämmerung herein, wenn sie ohne Musik leben müßten. Wir könnten das Schauspiel missen, nicht aber die Oper, weil hier die Musik der dramatischen Kunst die schönste Weihe gibt, der Tragödie den Nimbus höchster Leidenschaft verleiht.

Ein erlesenes Konzert bietet dem Genuß, der in der Musik schon eine gewisse ästhetische Schulung besitzt, eine Oper aber jedem, der höhere oder klassische Musik liebt. Der musikalische Gedanke wird hier durch eine gleichzeitige Handlung erklärt, und Bild und Farbe — Szene — durch die Musik verschönt. Von jeder guten Musik geht ein Zauber aus, der, je nach der Individualität seines Schöpfers, suggestiv auf den Hörer wirkt, ihn in ein schöneres Dasein versetzt. Die Musik *versöhnt*, niemals werden durch sie böse Instinkte geweckt — sie ist das Paradies, aus dem uns niemand vertreiben kann. Projekte, die erst zaghaft im Geiste des Mannes auftauchten, nehmen plötzlich kühne, greifbare Formen an, ein froher Mut beseelt ihn, Gedanken zu Taten reifen zu lassen, das Unmögliche möglich zu machen. Die Leidenschaft, die Tragik des Herzens und der Seele werden durch sie geläutert — getröstet und besänftigt gleiten wir zu andern, schönern Ufern hin. Schon ein Akkord gibt seliges Vergessen, schon ein Motiv entrückt uns zu den Gefilden der Glücklichen!

Und selbst jene leichte, flüssige, rhythmische Musik, die man gewöhnlich mit dem Worte Walzer zu bezeichnen pflegt, jenes aus dem Frohsinn, dem Uebermute, dem „lachenden Glück" gebürtige Wesen der Musik — es gehört zu den Festen und Feiern der Jugend, bildet häufig die Brücke, die aus dem Schlaraffenland zur neuen Welt hinüberführt.

Die höhere Musik, das heißt jede Musik, die ihren Weg zu den Herzen der Menschen gefunden hat, gehört auf klassischen Boden, und eben dieser Boden ist es, auf den mit allen moralisch vorbildlichen Mitteln eine Nation geführt werden soll. Ist schon, wie bei uns, ein großes und tiefes Verständnis für Musik vorhanden, so müssen Mittel und Wege gefunden werden, dem Volke den kulturellen Aufstieg zur Musik, wenn ich so sagen darf, zu erleichtern. Der größte Teil unserer Opernhäuser befand sich bisher unter der Leitung von Männern, die weniger den idealen als realen, d. h. pekuniären Standpunkt vertraten. So war es bei den hohen Eintrittspreisen nicht jedem möglich, die Oper zu besuchen. Außerdem waren, infolge ihres privaten Charakters, derartige Unternehmungen nie auf eine dauerhaft sichere Basis gestellt. Ein Beispiel: die Komische Oper! Unter Gregors zielbewußter Leitung erlebte sie einen glänzenden Aufschwung. Maria Labia und J. Nadolowitsch feierten dort ihre Triumphe, d'Alberts „Tiefland" und Puccinis „Bohême" wie auch „Toska" wurden stürmische Ovationen dargebracht; Orchester, Bühne und Personal waren mustergültig. Aber mit Gregors Abschied erblich auch der Stern der komischen Oper, bis sie endlich auf ein seichtes Operettenniveau herabsank. Der Schluß ergibt sich von selbst, daß eine wahrhaft vor-

bildliche Musikstätte in volkstümlichem Sinne fehlte und darum geschaffen werden mußte. Ein Haus, das, wie oben gesagt, jedem seine Pforten öffnet und trotzdem eine erstklassige Kunststätte bleibt, eben wie es später das Deutsche Opernhaus geworden ist. Was für Berlin damals galt, gilt heute noch für viele Städte, in denen mit besonderem Interesse Musik gepflegt wird . . .

Wir — wie gegenwärtig wohl jedes Kulturvolk — streben mehr denn je einer demokratischen Einheitskultur entgegen. Das Volk hat ein Recht, jeden künstlerischen Genuß, den ihm ein Meister bietet, wahrzunehmen und moralischen Nutzen daraus zu ziehen. Sind doch die Meister, das heißt die genialen Menschen, fast immer aus dem Volke hervorgegangen! Dieses Recht wird ihm infolge der Demokratisierung, des Umschwunges in sozialem Sinne, heute fast restlos zuteil, und es liegt nur in den Händen befähigter Organisatoren, ihm in den Künsten die richtigen Wege zu weisen.

Der erzieherische Wert, von dem ich sprach, liegt in der moralischen Wirkung der Kunst an sich. Die Stätten, in denen sie ausgeübt wird, ersetzen die Tempel der Antike, sind geweihte Stätten der Andacht und Empfängnis. Was ist Wagners Parsifal, in einer solchen Stätte zum Leben erweckt, anders als ein Bekenntnis zur Reinheit Gottes in uns, als ein Kampf zwischen Gut und Böse, in dem das Böse erliegt und das Gute erlösend siegt und uns der Welt entrückt? Was Beethovens Symphonien anderes als eine hehre Offenbarung der Menschennatur, als die Musik der Leidenschaft und des Heroismus? Und auch jene Meister, die aus einer näherliegenden Welt zu uns reden, deren Musik mit den Farben und dem Duft der Blumen verschmilzt, die der Liebe den beredtesten und glücklichsten Ausdruck geben — ich denke vor allem an die italienischen Meister der neueren Zeit: Rossini, Verdi, Puccini — haben ein Anrecht, erzieherisch zu wirken und den Geist der Schönheit in uns zu pflanzen.

Auch der Gedanke, das Volk mit den intimeren Schönheiten eines erlesenen Konzerts vertraut zu machen, könnte später in die Tat umgesetzt werden. Warum sollte ihm zum Beispiel Chopins aristokratische Musik ein unerreichbares Eden bleiben, wenn es Kultur genug besitzt, sie zu verstehn? Abgesehen davon, daß Chopin einen völlig neuen Klavierstil geschaffen hat, ein neues Genre auf dem Gebiet der absoluten Musik, das heißt der Musik ohne Worte, liegt der erzieherische Wert seiner Werke in einer unendlich feinen Poesie, die aus jeder Note zu uns spricht — die Nocturnes, Rondos, Präludien und Balladen — und in dem Schönheitskult, dem „jenseitigen“ Leben des Künstlers. In gleicher Weise könnten Liszt und Berlioz, der französische Beethoven, dem Volke zugänglicher gemacht werden. — Der ungeahnte Aufschwung, den die Musik in der Neuzeit genommen, hat auch in der Wissenschaft eine interessante Begleiterscheinung gezeitigt: ihren unbestreitbaren Einfluß auf die Philosophie! Nicht zunächst auf die positive Philosophie nach Comte, sondern auf die sogenannte freie Philosophie der letzten Jahrzehnte, die, über die Aesthetik weit hinausgehend, ohne strengeres System doch einem bestimmten Ziele zustrebt — dem Ziele einer Kultur des Optimismus und der Bejahung. Selbst Schopenhauers Pessimismus ist zeitweilig ein Ausklang der Musik — hier allerdings einer tragischen, verneinenden Musik — und wenn auch seine ästhetischen Betrachtungen über diese Kunst nicht über dilettantische Ansätze hinausgingen, so lehren sie uns doch (auch die Nietzsches im Fall Wagner u. a.) in welch hohem Maße die zukünftige Philosophie mit ihr zu rechnen haben wird.

Alles in allem: Es muß ein besonderer Wert auf die Errichtung weiterer volkstümlicher Musikstätten gelegt werden! Die Zahl von einundsechzig im Deutschen Opernhaus gespielten Opern gibt ein beredtes Zeugnis von der Lebensfähigkeit solcher Musikstätten und vor allem von der Liebe unseres Volkes zur Musik! In die freie Natur, nicht allzuweit vom Umkreise der Stadt, gehören sie, und man wird, hoffe ich, meinen Vorschlag billigen, sobald eine glücklichere Zeit gekommen. Und sie wird kommen!

Erich Wolfgang Korngold.

Von Karl Stang.

Der Münchener Hofoper unter der umsichtigen und weitblickenden Leitung ihres Intendanten Freiherrn von Franckenstein, sowie seinem Mitarbeiter Bruno Walter, dem unermüdlichen Streiter musikalischen Fortschritts, gebührt das unleugbare Verdienst, Erich Wolfgang Korngolds erste Opern „Violanta“ und „Der Ring des Polykrates“ zur Uraufführung gebracht zu haben. Man mag zu dieser Begebenheit, auch zu den Werken selbst und ihrem jugendlichen Schöpfer Stellung nehmen wie immer man will, für oder gegen, begeisternd zustimmend oder schroff ablehnend, unbestreitbar bleibt dieses Wagnis — und ein solches war es — als eine Tat bestehen, die in der Geschichte der an bedeutender Vergangenheit so reichen Bühne ein besonderes Merkblatt beanspruchen darf. In zwiefacher Hinsicht. Einmal weil ganz allgemein aus diesem Ereignis aufs neue der Hauch jenes frischen wagemutigen Geistes zu spüren ist, der seit einigen Jahren, deutlich erkennbar seit des Freiherrn von Franckenstein Berufung, das musikalische München aus bis dahin sanftem Schlummer aufgerüttelt hat und neu belebt, und zum andern, weil durch diese Aufführung just zwei Werke betroffen wurden, die innerhalb der musikalisch fortschrittlichen Bewegung eine außergewöhnliche Stellung einnehmen, sowohl ihres Eigenwertes wegen, wie auch bezüglich der ungewöhnlichen Persönlichkeit ihres Urhebers.

Hinsichtlich dessen, daß die beiden Werke in der dieswinterlichen Spielzeit an vielen Bühnen zur Darstellung gelangen, mag es wohl angezeigt erscheinen, uns mit ihnen selbst, wie auch mit der Person und dem Werdegang ihres Schöpfers in nachfolgender Betrachtung eingehender zu befassen.

Erich Wolfgang Korngold ward am 29. Mai 1897 in Brünn geboren, kam aber schon im Alter von vier Jahren, da sein Vater Dr. Julius Korngold als Kritiker an die „Neue Freie Presse“ berufen wurde, nach Wien. Schon mit fünf Jahren zeigte der Knabe eine so unzweideutige musikalische Begabung, daß Hanslick ihn im persönlichen Verkehr gerne als den „kleinen Mozart“ bezeichnete. Und in der Tat läßt sich eine gewisse äußerliche Verwandtschaft mit dem göttlichen Wolfgang Amadeus nicht leugnen, insofern wenigstens, als der Knabe, dessen erste musikalische Schritte der Vater selbst überwachte, schon mit 7 und 8 Jahren fleißig komponierte und mit 9 Jahren bereits ein Werk schrieb etwa in Art und Form einer Kantate für Singstimmen mit Klavier. Gustav Mahler, der Unvergeßliche, erkannte schon frühzeitig die geniale Veranlagung des Knaben. Damals gab ihn der Vater zu Professor Fuchs, um von diesem in den Regeln des strengen Kontrapunktes unterwiesen zu werden. Elfjährig kam er dann zu Zemlinsky, wo er sich in der allgemeinen Kompositions- und Instrumentationslehre weiter ausbildete.

Werke, die der Knabe mit 10 und 11 Jahren schrieb, eine Klaviersonate in d moll und Klavierstücke zu „Don Quixote“, beide ohne Werkzahl, sandte der Vater in Privatdrucken an eine Reihe namhafter Musiker und Fachleute außerhalb Wiens, um ein unbeeinflußtes Urteil zu gewinnen. Der Erfolg war ein ungeheurer, die Anerkennung allgemein und begeistert. Mit 11 Jahren schrieb Erich die Pantomime „Der Schneemann“, die bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung des österreichischen Ministerpräsidenten zur ersten Aufführung gelangte. Dadurch wurde der Name des jugendlichen Komponisten zuerst in der Oeffentlichkeit bekannt. Die außerordentliche Tat des Knaben erweckte allseitig ebenso starke Teilnahme wie Verwunderung, besonders als nun gar die Wiener Hofoper das Werk am 4. Oktober 1910 zur Erstaufführung brachte, was übrigens gegen den ausdrücklichen Willen des Vaters und gegen seinen Vertrag mit dem Verlage geschah, wie denn überhaupt alle Wiener Aufführungen gegen des Vaters Wunsch zustande kamen. Und wie berechtigt die Abneigung des Vaters in dieser Hinsicht war, davon wird noch weiter zu reden sein. Der Wiener Aufführung des „Schnee-

mannes" folgten in schier endlosem Triumphzuge weitere an den Theatern in Breslau, Prag, Leipzig, Düsseldorf, Brünn, Hamburg, Köln, Riga, Königsberg, München, Halle usw.

Mit zwölfeinhalb Jahren komponierte Erich das Trio Op.1, das in München durch Rosé und Genossen aus der Taufe gehoben und seither weit über 50mal aufgeführt ward. Mit 13 Jahren folgte die Klaviersonate in E dur Op.2, von Artur Schnabel am 13. Oktober 1911 in Berlin zuerst gespielt, und die „Märchenbilder", sieben Klavierstücke Op. 3, vollständig zum ersten Male in Berlin März 1912 und danach unzählige Male aufgeführt. Sie fanden eine sehr große Verbreitung. —

Um diese Zeit fand, da Zemlinsky nach Prag übersiedelte, aller Unterricht ein Ende. Von Unterricht im strengen Sinne war recht eigentlich nie die Rede; es war mehr ein freies ungebundenes Zusammenarbeiten.
sozusagen mit allem Nötigen schon ge
spielend. Wenige Wochen Unterwe
Zweige der Musik genügten, um ihm
zu geben. Die gesamte Instrumentat
Instrumentierung des „Schneeman
erlernt. Es gab für ihn keine Schwi
Art. Mit einer unglaublichen inne
fühlung begriff und verstand er die
meisterte sie, als ob das alles etwas
wäre.



Pütter-Zitelmann.
Bonn.

Im Sommer 1911 ist die „Sc
großes Orchester Op. 4 entstanden.
führung am 4. Dezember des gleich
Gewandhaus unter Artur Nikisch und
als 40 Orchestern erfolgreich gespielt
Flesch und Schnabel in Berlin die
Uraufführung. Im Alter von 14 un n Technik, von Können;
Erich Korngold die „Sinfonietta" Jugend des Schöpfers.
führung im Wiener Philharmonische s, als ein Großes eigen-
gartner am 30. November 1913 stat mit all seinem Zauber
rungen des hochbedeutenden Werkes ewunderung hinreißt.
Aachen, Essen, Bonn, München, D und Verselbständlichung
Auch im Ausland kam sie vielfach zu altiger Aufstieg von den
Neuyork, Chicago usw., wie denn en beiden Opern möglich
Werke zu den meistaufgeführten geh eifeln, daß Korngold uns
land, auch in England, Holland, Ruß r eine starke Hoffnung,
alle bedeutenden Dirigenten und wenn auch noch nicht
Künstler, die in diesen Werken neue dabei nicht stehen bleiben
fanden, traten begeistert für Korng uhige Weiterentwicklung
führten seine Werke zu Erfolgen, di Werke nicht gestört und
Jugend wohl einzigartig sein dürften.

Am wenigsten wurden sie — ganz abgesehen von des Vaters Abneigung dagegen — in Wien aufgeführt, aber seltsamerweise gerade hier, in der Stadt Mozarts und Beethovens, die doch sonst allen neuen musikalischen Erscheinungen nur allzu bereitwillig Tür und Tor öffnet, am meisten und gehässigsten angefeindet. Die ganze Hetze, wie sie von einem Teil mißgünstiger Nörgler und ihrem Presseanhang in einer geradezu schamlosen und traurigen Weise ins Werk gesetzt wurde, bedeutet einen unauslöschlichen Schandfleck. Dieses unwürdige Treiben hier weiter zu erörtern würde nicht vonnöten sein, bildete es nicht den Ausgangspunkt und die eigentliche Grundlage für das Unterfangen gewisser Kreise, die unglaubliche und staunenswerte Begabung des jungen Autors herabzuwürdigen. An seiner Kunst selbst wagt man angesichts der beispiellosen Erfolge ernsthaft nicht zu rütteln. Aber da nun einmal die Beckmesser in deutschen Landen niemals alle werden, da man immer noch nicht gelernt hat, das Außerordentliche rein als solches zu bewerten, zu achten und zu verehren, so greift man eher zu den unlautersten Mitteln der persönlichen Verdächtigungen. Hamlets Wort von den mehr Dingen zwischen Himmel und Erde hat noch immer an Bedeutung nichts eingebüßt. Denn die platte Mittelmäßigkeit, die Herde der Nichtskönner und Nörgler vermag das Ungeheure nicht zu fassen, heute nicht und nicht zu allen Zeiten, das Ungeheure, nämlich das jeder hergebrachten Regel hohnsprechende Genie. Und tritt es einmal unverhofft auf, so kann das nach ihrer Meinung unmöglich mit rechten Dingen zugehen. Man wittert Hexerei, und da solche in unsern aufgeklärten Zeiten keinen Glauben und keine Anhänger finden würde, so muß eben, weil die Herde das Außerordentliche des Genies um keinen Preis anerkennen will — vielleicht nur deshalb, weil es sich über ihre eigene anmaßende Mittelmäßigkeit so gewaltig hinausreckt — zum Schmutz, zum Hintertreppenklatsch, zu Verdächtigungen und Machenschaften beschämendster Art gegriffen werden, um wenigstens zu versuchen, das Erhabene in den Sumpf der eigenen niederen Gesinnung zu zerren. Bewußte Bosheit, Neid, Oberflächlichkeit, schwatzhaftes Nörgeln und Besserwissen reichen sich da noch stets geschwisterlich die Hand und erzeugen vereint jene Mißgeburten von Gehässigkeiten und entstellenden Legenden, von denen Mensch mit Abscheu sich abkehrt.
Klavierwerkstätte des be ngen Korngold ist so außerordentlich,
Donaustadt hatte der Si ht in einer vielfach beliebten leicht-
bergers Lorenz Schiedm abtun, noch auch durch Gehässig-
Ziele zustrebenden jung seine junge Seele vergiften und
Stuttgart die Firma Die ken lähmen darf. Die böswilligen
dem 1825 erfolgten To e man geflissentlich den vermeint-
mayer allein geleitet un Vaters gegen ihn auszuspielen und
Firma „Schiedmayer un ch den Sohn zu schaden suchte, sind
Inhaber der Firma, Geh oß von Erdichtungen und Verdäch-
Enkel von Lorenz Schie ung zurückzuweisen. Denn was be-
Briefen Kreutzers (19 a ebaren letzten Endes? Den wirk-
Weise zum Abdruck in vermag alles das nicht zu mindern.
wurden. Die Briefe st erweise den künstlerischen Kampf
der Stuttgarter Tätigk rt ihn in seiner Schaffensfreude.
1818—20, nur der letz eben allem gehässig Persönlichen
das letzte Lebensjahr K ng der Werke auch ständig die alte
Kreutzer war ein sehr von der Unselbständigkeit, von den
war es damals nicht s d jenen Meister, von dem Mangel
Instrument unter die dergleichen ausgetretene Wendungen
wichtige Probleme unge ben doch noch immer fein säuberlich
Klaviere Versuche anges ichnen und einschachteln, damit man
Und auch die Jugend des Schöpfers,



natürlich herhalten, um zu beweisen,
n eigenständige starke Werke handeln
egreifen diese Menschen nicht, weil
em Boden ihrer kleinen Alltäglichkeit
und die Erkenntnis dafür mangeln.
n Wunder aber ist im Falle Erich
on einem Wunder, das nun einmal
s letzten Endes auch nicht zu erklären
vermögen. Gewiß, die ersten Werke mögen wohl durch die Kunst anderer Meister, besonders durch Strauß und Puccini, bedingt und durch sie beeinflußt sein. Aber ist denn das etwas so Unfaßbares, etwas, das um jeden Preis betont werden muß? Ist es nicht vielmehr eine fast selbstverständliche Notwendigkeit? Baut sich denn nicht jeder Fortschritt in unserer gesamten Kultur folgerichtig auf den Erfahrungen, Meinungen und Taten unserer Vorfahren auf, vom Anbeginn der Welt bis auf den heutigen Tag? Stehen nicht die größten Genies aller Zeiten und aller Gebiete in ihren ersten Werken zunächst noch auf den Schultern ihrer unmittelbaren Vorgänger? Ist selbst ein Goethe denkbar ohne das voraufgegangene Gären jenes Zeitabschnittes, den wir die Sturm- und Drangzeit nennen? Und Wagner etwa? Will man denn leugnen, daß Bach, Mozart und Beethoven auf sein gesamtes Schaffen den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt haben? Will man ernstlich bestreiten, daß ein Werk des schon echten und unverkennbaren Wagner, der „Rienzi", doch noch — seien wir ehrlich — stark Meyerbeerisch ist? Und doch ist daraus kein Grund herzuleiten für eine Minderbewertung Wagners, und sein Gesamtwerk wird dadurch in nichts beeinträchtigt. Ebensowenig aber darf man einem heutigen Tondichter vorwerfen, sich für seine Zwecke der Errungenschaften der jüngsten Zeit bedient zu haben. Im Gegenteil. Gerade dadurch, daß er alle Klangwirkungen und Erfahrungen sich zunutze macht, gelangt er vielleicht erst zu einer Steigerung, zu einer restlosen Erschöpfung

aller Möglichkeiten. Nicht so sehr auf das äußere Gewand aber kommt es an; bestimmend ist der innere Gehalt eines Werkes, darin vergleichbar einer schönen Frau, deren Liebreiz nicht ausschließlich durch die äußere prunkvolle Hülle, vielmehr wesentlich durch den Wert ihrer Persönlichkeit bestimmt wird. —

Betrachten wir nun Korngolds jüngste Werke, seine beiden Opern „Violanta" und „Ring des Polykrates", so offenbart sich neben allem Glanz, neben aller erstaunlichen Meisterschaft seiner musikalischen Sprache besonders eines in ganz unverkennbarer Weise: der unbestreitbare Reichtum an melodischer Erfindung. Das ist sein Eigenstes, das sein Schaffen weit über die meisten seiner komponierenden Zeitgenossen hinaushebt. Wer Szenen wie den großen Zwiegesang der Liebenden in der „Violanta", die allerliebste Tagebucherzählung und die Versöhnung im „Ring des Polykrates" zu ersinnen weiß, fürwahr, vor solchem schöpferischen Geist dürfen wir uns in Ehrfurcht tief verneigen. Er hat allein damit schon bewiesen, daß er ein Starker, ein Eigener ist, von dem wir vielleicht noch das Höchste, eine Erlösung aus allen musikdramatischen Nöten erhoffen dürfen. Denn es kommt hinzu, daß Korngold unbedingt von einer außerordentlichen dramatischen Empfindung durchdrungen ist. Die verblüffende Sicherheit und Eindringlichkeit, mit der er zwei gänzlich gegensätzliche Stoffe scheinbar spielend meistert, den entzückenden Lustspielton des „Ringes" sowohl, wie die blutigrote Tragik der „Violanta", bestätigt, daß er zum dramatischen Tondichter geboren ist. Angesichts solcher wohlgelungener Taten müssen alle Hinweise und Einschränkungen über die Jugend des Autors verstummen. Denn diese beiden Werke sind starke Erzeugnisse eines in seinem Denken und Empfinden ausgereiften Menschen. Das ist gewiß absonderlich und mit Aufbietung aller Gelehrsamkeit kaum zu erklären. Es zeigt sich hier eben wieder einmal deutlich, daß das wahre Genie seine Wege unbeirrt von aller herkömmlichen Ueberlieferung eigenmächtig geht. Dies ist das Wunder, das wir wohl staunend fühlen, nicht aber zu zergliedern und zu beweisen vermögen.

Den „Ring des Polykrates" schuf Korngold, da er 16 Jahre alt war, danach mit 17 die „Violanta". Von beiden Werken ist nun noch im besonderen zu reden. „Der Ring des Polykrates", Dichtung nach einer Lustspielidee des Heinrich Teweles, ist ein harmlos heiterer Scherz aus der Zopfzeit, als dramatische Begebenheit fast zu einfach und anspruchslos. Daß diese an sich unbedeutenden Vorgänge dennoch so ungemein lebensfrisch und unterhaltend von der Bühne herab wirken, liegt wesentlich darin mitbegründet, daß Korngold sie mit einer ungemein fesselnden und reizvoll anmutigen Musik durchtränkt hat, die an Schönheit und Innigkeit bei äußerster Feinheit in der Verwendung der technischen Mittel nicht ihresgleichen in der neueren Opernmusik haben dürfte. Der ganz allerliebsten Tagebuchszene wurde schon gedacht. Hätte Korngold nichts anderes bisher geschrieben, allein diese kleine Szene würde hinreichend beweisen, ein wie tief innerlich empfindender Musiker von Gottes Gnaden in ihm steckt. Aber auch das ganze übrige Werk baut sich in seinen glitzernden und schimmernden Farben wundervoll auf; das klingt und jubelt und zankt und streitet in einer ausgelassenen Lustigkeit, bis endlich alles in einen sonnig heitern, behaglich glückhaften Schluß ausklingt. Es ist von einer überaus leichtbeschwingten, oft witzigen Laune eingegeben, die überall bemerkbar bleibt und sich nirgendwo verleugnet. Dabei ist trotz aller thematischen und kontrapunktischen Arbeit, trotz des Durcheinanderwirbelns und der schelmisch übermütigen Verwendung der in ihrer Eigenart wundervoll empfundenen Klangwirkungen aller Instrumente und Gruppen eine Durchsichtigkeit und Klarheit gewahrt, die fast Mozartisch leicht beschwingt anmuten könnte. Ueber dem Ganzen aber liegt der Zauber der Eingebung, der melodischen Erfindung, und gerade darin offenbart sich am untrüglichsten das Wesen wahrhafter Musik, daß sie nicht mit dem Verstand errechnet, sondern mit Herzblut geschrieben und durchtränkt ist. Dies ist es letzten Endes vielleicht, was uns am meisten für das Werk einnimmt und es uns lieben heißt.

Daß dem Schöpfer dieser duftigen Lustspieloper unmittelbar danach mit gleicher Meisterschaft in der Behandlung des Stoffes die schwere dunkle blutgeschwängerte Tragik der „Violanta" gelang, das läßt erkennen, wie stark dramatische Einfühlung und Gestaltungskraft dem jungen Tondichter ureingeboren ist. Mag man bei dem heiter harmlosen Werk vielleicht noch zuzugeben geneigt sein, daß jener Vorwand der Psyche des Autors keine allzu großen Rätsel aufgab, so müssen wir es im Falle der „Violanta" als etwas schier Unerklärbares, als etwas vollkommen Ueberraschendes und fast Unheimliches bezeichnen, wie dieser junge Mensch mit einer unglaublichen Sicherheit den Inhalt dieses seelisch tiefschürfenden Dramas erfaßt und erlebt hat. Denn diese Musik ist weit davon entfernt, dem Wort des Dichters nur äußerlich aufgetragen zu sein. Wort und Musik erweisen sich vielmehr als eine so innige Vermählung, wie wir sie nur in seltenen und glücklichen Fällen erleben. Es kann nicht verkannt werden, daß die prächtige und in eindringlich dramatischer, dichterisch blühender Sprache geschriebene Dichtung Hans Müllers in ihrem Schluß etwas gesucht, fast gewaltsam anmutet. Andererseits muß aber nachdrücklich betont werden, daß sie von quellendem Leben durchpulst ist und zweifellos, auch zufolge ihrer musikalisch schönen Sprache, ein zur Vertonung außerordentlich glückliches und wirksames Textbuch darstellt.

Korngolds Musik zu diesem Drama, äußerlich schon gekennzeichnet durch die Verwendung aller moderner Mittel, mit ihren scharfen und grellen Dissonanzen, dem jähen Aufzucken einer stark verinnerlichten Leidenschaft, ist mit unerhörter Wahrheit gestaltet. Das übermütig freche Karnevalstreiben, mit dem das Werk anhebt, die düstere Schwere des Gatten, das Aufflackern der Rachegefühle des jungschönen Weibes und hineinklingend die grausig scharfen Schicksalsklänge des Verhängnisses, das alles ist atemversetzend geschaut und geformt. Es verschlägt nichts, daß das Motiv des nur spärlich verwendeten Chores etwas flach, man wäre fast versucht zu sagen banal anmutet, (solche Stellen lassen sich auch bei Wagner, Strauß usw. mit Leichtigkeit nachweisen) die Größe des Ganzen können solche Kleinlichkeiten nicht beeinträchtigen. Wie dann aber das ganze Werk zu der breiten, in weiten melodischen Bogen gespannten großen Liebesszene sich ausreckt mit ihrer schwülen Leidenschaftlichkeit, und in dem üppig sinnlichen Zwiegesang der beiden Liebenden gipfelt: Das ist in seinem fortreißenden Schwung von über alle Maßen strahlender Schönheit und voll zwingender Gewalt.



Max Reger-Büste von Gisela Pütter-Zitelmann.
Phot. Heinr. Rose, Bonn.

Hier vergessen wir alles Aufgebot von Technik, von Können; wir denken auch nicht mehr an die Jugend des Schöpfers. Das ist ein Werk, das als ein Ganzes, als ein Großes eigenständig vor uns sich türmt, das uns mit all seinem Zauber umfaßt und zu uneingeschränkter Bewunderung hinreißt.

Wenn aber in der Entwicklung und Verselbständlichung des jungen Schöpfers ein solch gewaltiger Aufstieg von den ersten frühreifen Werken bis zu diesen beiden Opern möglich war, so dürfen wir wohl nicht bezweifeln, daß Korngold uns nach solchen Proben nicht mehr nur eine starke Hoffnung, sondern bereits Erfüllung bedeutet, wenn auch noch nicht im letzten, höchsten Sinne. Er wird dabei nicht stehen bleiben und wir wollen hoffen, daß seine ruhige Weiterentwicklung durch die rauschenden Erfolge dieser Werke nicht gestört und gefährdet werde. Er ist jung und steht trotz alles bis jetzt schon Erreichten erst noch am Anfang. Das aber ist eine schöne Verheißung, und daß sie sich erfülle, dafür bürgt wohl trotz aller Jugend der Ernst seiner Persönlichkeit und die hohe Auffassung von seiner Kunst, die er bei aller Bescheidenheit hegt. Er ist mit seinen 19 Jahren noch ein naiver kindlicher Mensch geblieben, scharfsinnig begabt und doch auch hinwieder verträumt, gütig und anspruchslos, einzig beseelt von dem Wunsche nach möglichst guter Aufführung und Gestaltung seiner schwierigen Werke. Er gilt als gewaltiger, von tiefer Leidenschaft erfüllter Klavierspieler, besonders seiner eigenen Schöpfungen, und von seiner eminenten Dirigierbegabung konnte sich Berlin und Wien inzwischen ebenfalls überzeugen. Im übrigen ist er sich nur des einen Dranges bewußt: zu schaffen.

Eine Melodie.

Es summt Musik mir durch die Seele.
Ein Lied, das seltsam mit mir spricht.
Und wie ich auch mein Hirn zerquäle,
Ich kenn das Lied und kenn's doch nicht.

Ob's Liebchen in der Scheidestunde,
Großmütterlein beim Dämmerlicht,
Ob's eine Mühl' mir sang im Grunde,
Ich weiß es nicht. Ich weiß es nicht…

Mir ist, als tät aus alten Tagen
Ein Hauch von Glück mein Herz durchwehn.
Ich weiß nicht, was die Töne sagen
Und doch, mein Herz muß sie verstehn.

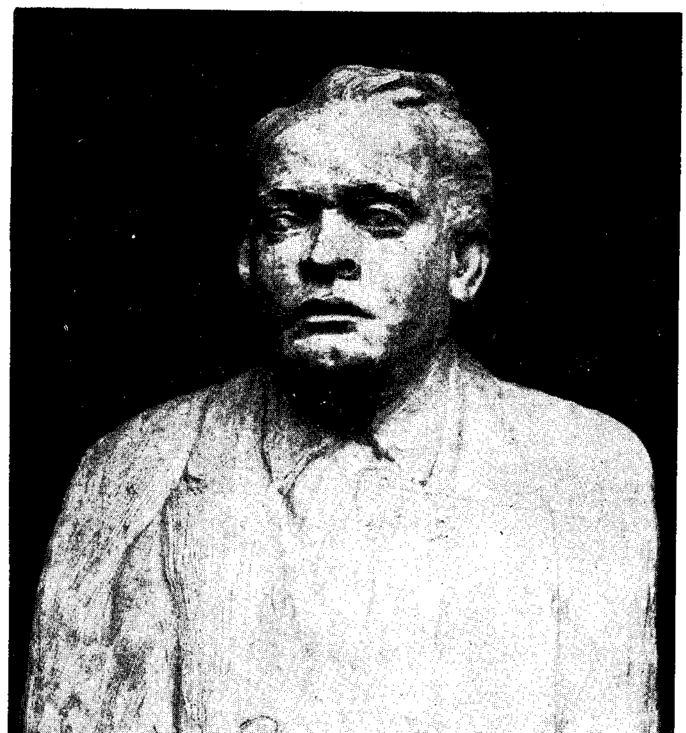
E. Herold (München).

Einige Briefe Conradin Kreutzers an Stuttgarter Freunde.

Von Alexander Eisenmann (Stuttgart).

Die Neue Musik-Zeitung hat im Jahrgang 1902 (Nr. 7 und 8) zwei Aufsätze von Rudolf Krauß über Kreutzer als Stuttgarter Hofkapellmeister mit allerlei Fesselndem über Kreutzers Tätigkeit in seinem Amte gebracht. Ueber den Freundeskreis des Komponisten konnte aus Mangel an Material wenig berichtet werden, doch findet sich bei Krauß die Angabe der Wohnung Kreutzers in Stuttgart. Sie befand sich 1812, dem Antrittsjahr des Nachfolgers Danzis, in der Charlottenstraße beim Instrumentenmacher Dieudonné. Karl Dieudonné, ein Stuttgarter, dessen Familie aus dem Mömpelgardischen stammte, hatte in Wien in der Klavierwerkstätte des berühmten Streicher gearbeitet. In der Donaustadt hatte der Schwabe die Bekanntschaft des Nürnbergers Lorenz Schiedmayer gemacht. Die beiden, demselben Ziele zustrebenden jungen Handwerker gründeten 1809 in Stuttgart die Firma Dieudonné und Schiedmayer, welche nach dem 1825 erfolgten Tode Dieudonnés von Lorenz Schiedmayer allein geleitet und später zur heute noch bestehenden Firma „Schiedmayer und Söhne" sich umwandelte. Der jetzige Inhaber der Firma, Geh. Kommerzienrat Adolf Schiedmayer, Enkel von Lorenz Schiedmayer, besitzt noch eine Reihe von Briefen Kreutzers (19 an der Zahl), welche in dankenswerter Weise zum Abdruck in der Neuen Musik-Zeitung überlassen wurden. Die Briefe stammen aus den ersten Jahren nach der Stuttgarter Tätigkeit des melodiefrohen Komponisten, 1818—20, nur der letzte fällt in eine weit spätere Zeit, in das letzte Lebensjahr Kreutzers, der 1849 gestorben ist.

Kreutzer war ein sehr guter Klavierspieler. Einem solchen war es damals nicht so leicht gemacht, ein leistungsfähiges Instrument unter die Hände zu bekommen. Noch waren wichtige Probleme ungelöst, noch mußten bei jedem einzelnen Klaviere Versuche angestellt werden. Der Klaviermacher war



Max Reger-Büste von Bianca Ehrlich.

auf den Spieler angewiesen, der ihn mit seinen Erfahrungen unterstützte. In der Werkstätte wurden diese Ratschläge in die Tat umgesetzt, hinterher wurden dann auch die Gesetze aufgefunden, welche maßgebend für den Bau der Instrumente wurden, die Praxis mußte aber vorangehen, ehe die Theorie folgte. Aus unseren Kreutzer-Briefen geht hervor, daß der Schreiber dieser Dokumente mit Ausdauer und Erfolg sich um die Einführung der Stuttgarter Instrumente bemüht hat. Es spricht für den tüchtigen Charakter des Nachtlager-Komponisten, daß es ihm dabei nicht nur um ein wohlverdientes Handgeld zu tun war, sondern daß er mit seiner Vermittlung Ehre einlegen wollte. Daher gibt er den Stuttgartern immer wieder Winke und Anregungen und hält selbst nicht mit Tadel zurück.

Kreutzer gab unter dem Druck der Verhältnisse 1816 seinen Posten in Stuttgart auf. Allem Anschein nach konzertierte er auch in der Schweiz und wandte sich dann in seine engere Heimat nach Baden. In Donaueschingen leitete er die Kapelle des Fürsten Karl Egon von Fürstenberg und aus dieser Zeit liegen uns allein 17, bisher noch nicht bekannt gewordene Briefe vor, während sich aus der Schweiz nur ein einziges, wohl überhaupt das einzige an Dieudonné und Schiedmayer gerichtete Schreiben erhalten hat. Wir geben im nachfolgenden die Briefe mit Auslassungen wieder und fügen einige Erläuterungen hinzu.

Nr. 1. Meine lieben Freunde!

Herr Dieudonné und Schiedmaier!

Herzlich wird es mich freuen, wenn Sie sich beyde recht wohl befinden, sowie auch Ihre Frauen (denn ich supponiere daß Hr. Schiedmaier nun auch verheurathet seyn wird). Hoffentlich sind Sie immer sehr fleißig und haben der Arbeiten und Bestellungen in der Hülle und Fülle! — Zur Zeit habe ich von Hr. Krafft und Kocher[1] erfahren, in wieweit Ihr englischer Flügel reußirt hat — habe aber auch zugleich gehört, Sie haben einen 2ten Versuch verschoben, bis Sie einen englischen Flügel aus London[2] erhalten haben würden. Ist das wahr? Indeßen werden Sie aber doch immerfort Flügel gemacht haben und nicht ganz von jener Art abgegangen seyn! — — — Daß ich mit meiner l. Frau seit dem December hier in Schaffhausen bin und zwar sehr angenehm und vergnügt, werden Sie wohl von Hr. Krafft erfahren haben, mein Aufenthalt geht aber mit diesem Monath zu Ende — in der Charwoche gehen wir wieder nach Zürch. Ich habe mir viele Mühe gegeben, Ihre Instrumenten auch hier zu empfehlen — es sind mehrere Wiener und Münchener Flügel hier .... 6 von Brodmann — 2 von Streicher — und 3 oder 4 von Tilgen (?) — welche letztere einen lieblichen Ton haben, aber schwach und von erbärmlicher Spielart sind — von Brodmann sind 2 sehr gut — sowie auch die Streicherischen. Es ist mir nun geglückt, von einem Particulier, der schon einen Münchner Flügel — erst seit 2 Jahren — besitzt, den Auftrag zu bekommen, einen Flügel von Ihnen aus Stuttgart zu bestellen. .... Besonders wollte ich Sie ja gebetten haben, darauf zu sehen, daß das Instrument die Stimmung gut hält[3], ein Fehler, den die Wiener Instrumente — wie die Münchner — so sehr haben, von dem auch die Ihrigen nicht frei sind. Aus dem Grunde wäre es mir lieb, wenn Sie den Flügel, wenn er schon ganz fertig ist, noch 4 Wochen bey sich stehen ließen und ihn brav durchspielen und durchstimmen ließen.

Hat die Frau Herzogin Wilhelm wieder einen Flügel? Besucht Sie Hr. Kapellmeister Hummel[1] öfter? Meine Frau gab mir besonders viele Grüße an Ihre Frau und an Ihre gute Frau Mutter auf, die sich doch auch noch hie und da unser erinnern werden!

Sie werden wohl schon von meinem zukünftigen Etablissement in D.(onaueschingen) erfahren haben — ich hoffe dann dorthin ein oder 2 Flügel bestellen zu können: aber dann hoffe ich daß Sie all Ihren Kräften (!) aufbieten.

Wenn der Flügel für hier gut ausfällt, kann es Ihnen für die Folge gewieß von Vortheil seyn. —

In Zürch steht Ihren Instrumenten Hr. Liste im Weg, der immer Wiener Instrumente kommen läßt und an einem 20 Louisd'or zu profitieren weiß und Goll wird über jenen nicht Meister!

Nun leben Sie beyde recht wohl und nehmen Sie die Versicherung daß ich mich stets warm für Sie intereßieren und Ihre Freundschafts Bezeigung niemals vergeßen werde.

Ihr ganz ergebenster Freund

C. Kreutzer

Kapellmeister.

Schaffhausen d. 14. Mertz. [1818]

Nr. 2. Donaueschingen

am 26. September 1818.

Endlich bin ich hier in meinem Vaterlande angelangt — erst seit 4 Tagen! — Ich säume nicht Ihnen meinen Wunsch zu bedeuten recht bald ein Flügel fortepiano von Ihnen zu erhalten, weil ich wirklich ganz ohne Clavier bin, und ich hier im einsamen Donaueschingen einen solchen Zustand nicht ertragen könnte. — — — Den Flügel, den S. Durchl. der Fürst von Ihnen hat, habe ich dieser Tagen schon tapfer durch gespielt, er will aber die Stimmung nicht recht halten, er soll im Anfange durch ungleiche Zimmer Temperatur — durch allzugroße und schnelle Hitze um eine ganze Terz gefallen seyn. Der Discant davon ist mir immer noch zu hart, zu stumpf, zu wenig Gesang — der Discant von Herrn Hartmaiers in Zür[i]ch und von Hr. Mayenburgs in Schaffhausen ist weit gesangvoller, also wünschte ich auch daß mein Flügel ausfallen würde. Die Spielart dürfen Sie wohl in etwas abändern — die Tasten noch tiefer fallen laßen — jedoch sollten sie leicht angeben — nur keine zähe Spielart 2c. 2c. in Wien sind wirklich die vorzüglichsten Instrumente von einem jungen Mann, Namens Graf (nicht Grafft)[2] der aus Riedlingen gebürtig ist, jedoch ziehe ich mit Grunde die Ihrigen diesen vor. — — — — Sie können überzeugt sein, daß ich aller Orten und mit Recht Ihre Fabrikationen bei Allen anempfohlen habe und stets anempfehlen werde!

Euer Wohlgeboren ergebenster Diener

C. Kreutzer

fürstl. Fürstenb. Kapellmeister.

Nachschrift: Was macht auch Herr Kocher? er soll eine große Oper[3] komponirt haben, wie ich höhre! — geht es Ihm gut?

---

[1] Krafft und Kocher sind Stuttgarter Freunde. Kocher ist der Kirchenmusiker Konrad Kocher (1786—1872), der viel im Schiedmayerschen Hause verkehrte und sich damals auf größere Studienreisen nach Norddeutschland und Italien vorbereitete.

[2] Die englischen Flügel hatten einen besonderen Tastenhebelmechanismus, der sich im Gegensatz zu demjenigen an den sonst vortrefflichen Wiener Instrumenten als der brauchbarere erwies. Diesen Vorzug scheinen Dieudonné und Schiedmayer sehr bald erkannt zu haben, jedenfalls führten sie das englische, im Grunde alte deutsche (Silbermannsche) System sehr früh bei ihren Fabrikaten ein.

[3] Nichts bereitete den Klaviermachern damaliger Zeit größere Sorge, als die Frage, wie sie ihren Instrumenten Haltbarkeit der Stimmung verschaffen konnten. Es gelang erst vollkommen, als man eiserne Rahmen einführte und die Stimmpflöcke in diese eingelassen wurden.

[1] Johann Nepomuk Hummel wurde Nachfolger Kreutzers. Auch er hielt es nicht lange in Stuttgart aus. Erst sein Nachfolger Lindpaintner vermochte sich seßhaft zu machen, leitete er doch von 1819 bis zu seinem Tode 1856 die unter ihm zu Ansehen gelangende Stuttgarter Hofkapelle.

[2] Der erwähnte Graf (Graff) aus dem württembergischen Riedlingen erfreute sich selbst der Schätzung eines Beethoven. Daß der große Symphoniker zur Familie Streicher Beziehungen unterhielt, ist genugsam bekannt. Kreutzer hat jahrelang in Wien gelebt (Schüler von Albrechtsberger), auch er muß mit Beethoven daselbst zusammengekommen sein. Beethoven war, wenn Schindler zu glauben ist, der dies R. v. Hornstein erzählte, nicht gut auf Kr. zu sprechen, er war nicht zu bewegen, ihm sein Gesicht zuzuwenden, als ihn Kreutzer an seinem letzten Krankenlager besuchte (!). Bei der Beisetzung war jedoch Kreutzer einer der Musiker, welche die Bahrtuchenden hielten. Der Zufall wollte es auch, daß K. in den Besitz des für Beethoven bestimmt gewesenen, von Grillparzer gedichteten Operntextes zu „Melusine" gekommen ist. Die Oper ging 1833 in Berlin in Szene.

[3] Es wird Kochers (1786—1872) „Elfenkönig" gemeint sein, der seinem Schöpfer übrigens wenig Erfolg brachte.

Den Herrn Krebs[1] sambt seiner liebenswürdigen Gattin trafen wir in München.

Nr. 4.

Donauöschingen 26ten Oktober 1818.

Meine lieben Freunde!

Ihr Geehrtes Schreiben vom 3ten dieſ. [Monats] erhielt ich erst vorgestern, als wir von unserer kleinen Schweitzerreise wieder zurückkamen; ich eile Ihnen hierauf zu erwiedern, daß es uns vor der Hand nicht wohl möglich seyn wird auf einen Besuch nach Stuttgart zu kommen, weil sich der Geschäfte vielerlei vorfinden, ich auch vorläufig allhier das Musiker .... [?] einrichten sollte; dahero geht mein Wunsch und Bitte dahin, daß Sie mir doch recht bald ein Flügel Fortepiano zusenden möchten, um mich ganz wieder in meine musikalische Ideen Welt versetzen zu können, welches doch ohne ein gutes Instrument nicht möglich ist. — — —

Es hat mich sehr gefreut so ausführliche und gute Nachrichten über den Fortgang Ihrer Geschäfte zu vernehmen, doch ist es ganz nach meiner Erwartung von Ihrem Fleiße und Talente. Ich hoffe Sie sollen noch die Engländer in allen Hinsichten übertreffen.

Sehr schmeichelhaft sind mir Ihre Aeußerungen über mein Clavierspiel und meine Persohn. Ich erwartete, daß Hummel an Ihren Instrumenten Geschmack finden sollte und solche so gut wo nicht besser als ich zu behandeln verstünde. Es ist ja jammerschade, wenn man nicht den gehörigen Ton auf solch einem herrlichen Instrumente herausziehen kann[2]. Wie ging es hier mit des Fürsten Flügel? Die halben Clavierspieler wußten gar nicht was Sie daraus machen sollten, es gefiel ihnen ganz mittelmäßig — nun wie ich das 1te mal darauf spielte streckten sie alle die Mäuler auf, und wußten vor Verwunderung über Spiel und Instrument nicht des Lobes genug. — — —

Mit Herrn Peters[3] in Leipzig hoffe ich sollen Sie gute Geschäfte machen, es ist ein solides Hauß. Ich bin auch mit Ihm im Verkehr.

Kocher hat also wirklich eine große Oper componirt und solche hat nicht mißfallen? ja nun ich mag es ihm von Herzen gönnen, wenn es ihn auch in ökonomischer Hinsicht weiter bringt. Wiewohl er sich im letzten Jahre meines Aufenthalts in St. nicht sehr freundschaftlich gegen mich betrug, so bin ich ihm dennoch gut.

Daß Hummel seinen Abschied gefordert hat, habe ich früher schon von Krafft erfahren und lange schon vorher diesen Schritt erwartet. Seht! da habe ichs doch 4 ganzer Jahre aushalten können und Hummel nur 2 Jahre! unbegreiflich aber wie dennoch v. Wächter[4] die Oberhand erhalten kann: begierig bin ich sehr, ob Sutor[5] endlich sein längst ersehntes Ziel erlangen möge, dann, sage ich, hat dem Wächter die letzte Stunde seiner theatralischen Laufbahn geschlagen. Ich läugne nicht, offen und Ihnen gesagt, daß wenn Wächter 20 Stunden von Stuttgart entfernt wäre, mir Stuttgart stets ein lieber Ort wäre. — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ihr ganz ergebenster Freund

C. Kreutzer.

[1] Johann Baptist Krebs war ein beliebter vielseitiger Sänger und Regisseur in Stuttgart, als geborener Badener war er engerer Landsmann des um einige Jahre jüngeren Kreutzer.

[2] Dieudonné und Schiedmayer fanden, so scheint es, in Hummel keinen gleich begeisterten Schätzer ihrer Fabrikate wie in Kreutzer. Hummel war überhaupt der neueren Spielweise nicht recht zugetan und hielt vielleicht deswegen weniger von oen Versuchen und Umwälzungen im Pianofortebau. Daß der Mozart-Schüler Hummel als Spieler einem Conr. Kreutzer unterlegen gewesen wäre, ist sicher nicht zutreffend.

[3] Es ist natürlich der Buchhändler C. Friedrich Peters gemeint, der den von Hoffmeister und Kühnel gegründeten Verlag damals seit 5 Jahren leitete. Die Musikverlage, wie Breitkopf & Härtel oder Peters waren daneben auch Agenten und Vertreter auswärtiger Fabrikanten.

[4] Staatsrat v. Wächter war Intendant des Stuttgarter Hoftheaters. Aus dieser Stelle geht deutlich hervor, daß der Vorgesetzte Kreutzers seinem Kapellmeister im Wege gestanden ist.

[5] Sutor bekleidete die Konzertmeisterstelle, auch betätigte er sich als Komponist. Aus Kreutzers Anspielung kann hervorgehen, daß er nach dem Intendantenposten gestrebt hat.

Nr. 5. Donauöschingen 15.ten Febr. 1819.

Meine lieben Freunde!

Letzten Freytag d. 12.ten habe ich den Flügel im besten Zustande erhalten. Mit Freude sage ich Ihnen, daß er meine Erwartung weit übertroffen hat, und ich Ihnen daher meinen aufrichtigsten Glückwunsch zu diesem Meisterwerke darbringe. Immer lag es in meinem Wunsch, einen Englischen Flügel zu besitzen, doch seit ich nun Ihren Flügel habe, bin ich vollkommen zufrieden und würde ihn auch schwerlich gegen einen Engländer austauschen, da Ihre Spielart weit angenehmer und tractabler als [die] der Englischen ist, auch glaube ich, ist durchaus mehr Klang darin und überhaupt das Spiel brillanter — er kam fast ganz unverstimmt an — einzelne Töne in der Höhe ausgenommen — nemlich in den 2 letzten Octaven — Werden Sie in der Folge auch noch diesen 2 Octaven etwas mehr Klang und Gesang geben können, was Sie gewiß noch erreichen werden, so bleibt mir für Ihre Instrumente gar kein Wunsch mehr übrig. Und daß dies zu erreichen ist, zweifle ich nicht, da der Englische Flügel von Broadworth [Broadwood], den ich in Berlin in meinen Concerten spielte, einen ungewöhnlich klingenden und starken Diskant hatte, die Mitteltöne aber etwas pelzig waren.

Der Fürst kam auch sogleich zu mir, um den Flügel zu höhren und konnte ihn nicht genug bewundern und loben.

Es ist nun in seinem Wunsche auch gerade einen solchen Flügel zu haben jedoch möchte Er allererst wißen um welchen Preiß Sie Ihm einen solchen machen würden und bis wann? auch ob und um welchen Preiß Sie seinen wirklichen Flügel daran annehmen würden? (Meine Meinung aber ist der Fürst soll den Flügel reparieren laßen und behalten und extra einen neuen machen laßen:) doch weiß ich nicht ob ichs durchsetzen kann.

Bis wann kommt das Quer Fortepiano [Tafelklavier] (für den Hr. Hofrath Keller das ich bestellte? — — — Wollen Sie die Güte haben und in Ihrem Briefe — — — bemerken, daß das beyfolgende Pianoforte, auf das Sie besonderen Fleiß verwendet haben, 21 Louisd'or koste (versteht sich ohne Embellage) (: daß ich an dem reichen Hr. Hofrath auch einen kleinen Schmuß machen kann): —

Nun sage ich Ihnen den herzlichsten Dank daß Sie mir sobald und solch ein vortreffliches Instrument zugesandt haben, das ich gewiß sehr in Ehren halten werde und [das] mich zu schönen Harmonien und Melodien begeistern soll. — — — —

Ihr ganz ergebenster Freund

Conradin Kreutzer

Hofkapellm.

Ich übergehe die nächsten Briefe. Sie enthalten u. a. die Geschichte des im Schreiben vom 15. Febr. halb und halb bestellten fürstlichen Flügels. Das Instrument wurde geliefert, gefiel und wurde bezahlt. Hinterher machte sich ein übles Schnarren bemerkbar, „gerade" — so schreibt Kreutzer — „wie bey den Wiener Flügeln, wenn man die Trommel und Schinellen Mutation in Aktivität setzt". Dieudonné oder Schiedmayer sollten selbst nach Donaueschingen kommen, um dem dortigen Klaviermacher „eine kleine Anleitung geben zu können". Daraus wurde aber nichts, so mußte der Flügel noch einmal die Reise nach Stuttgart und zurück nach Donaueschingen machen. Kreutzer braucht nun ein weiteres Instrument für das Theater. Häufig finden Feste statt, Namensfeste und andere Veranstaltungen, und da braucht man dringend einen besseren Flügel. Einen gleichfalls neuen Flügel wünscht sich Kreutzer nach Zürich geschickt, wo er den Sommer 1820 zubringen will, weiterhin macht der Markgraf Leopold von Baden durch Kreutzer eine Bestellung in Stuttgart. Das Weitere ersehe man aus dem folgenden Briefe.

Nr. 6. Donauöschingen 7. November 1819.

Meine lieben Freunde!

Ihr Schreiben vom 30. Oktober habe ich richtig erhalten und daraus ersehen, daß wahrscheinlich der Englische Flügel

nun schon in den Händen Seiner Hoheit des Hr. Margrafen (!) Leopold von Baaden [1] seyn wird. — — — — Hr. von Mayenburg sagte mir, daß Sie Ihm den Englischen Flügel für 46 Louisdor erlaßen wollten — dahero Sie mich bei den 50 Louisdor, die der Margraf wird schwitzen müßen, mit dem Commissions Rabatt bedenken und gut schreiben werden. — — — Haben Sie auch die Güte, meine lieben Freunde und laßen Sie dem Herrn Krafft sagen, er möchte so gut seyn und mir recht schnell das Buch (die Prosa) von der Operette Die Nacht im Walde — oder die 2 Worte [2] — abschreiben laßen und mir bäldigst zusenden! Denn wir haben vorgestern (?) d. 4. November mit außerordentlichem Beyfall meine Operette Die Alpenhütte [3] aufgeführt und wollen nun sogleich wieder und was anders. Das Orchester ist hier zwar noch klein — es sind nur 24 Musiker [4] — allein es wird gewiß ganz vortrefflich. — — — —

Ihr ganz ergebenster Freund

C. Kreutzer.

Auch die folgenden Briefe beschäftigen sich mit dem gleichen Gegenstande, mit kleinen Fehlern an den Instrumenten und mit neuen Bestellungen. Dieudonné und Schiedmayer sollen Saitenspulen schicken, Kreutzer will selbst einen neuen Bezug aufziehen und Versuche damit anstellen. In einem Briefe vom 15. Nov. 1820 heißt es u. a.: „Laut Ihres letzten Schreibens wird also auf künftiges Frühjahr ihr großes Gebäude zu bewohnen [sein] ohne Zweifel wird solches sehr hübsch und passend seyn. Ich wünsche Ihnen des Himmels Segen darein. — Auch in meinem Wunsche liegt es Euch einmal wieder [in] Stuttgart zu sehen, und dann werden wir gewiß Ihre freundschaftl. Einladung nicht abweisen. Gedeiht nun auch die Musick im Theater nicht mehr viel wie ehemals, so gedeihen doch die Claviere."

Mit diesem Briefe gehen die Spuren Conradin Kreutzers im Schiedmayer und Söhne-Familienarchiv auf lange verloren. Ob Kreutzer, der ja seinen fürstenbergischen Posten schon 1821 wieder verlaßen hat, Stuttgart wieder aufsuchte, ist nicht nachzuweisen, doch liegt die Wahrscheinlichkeit sehr nahe. Mehr als ein Vierteljahrhundert dauerte es, bis der rege gewesene Briefwechsel wieder aufgenommen wurde, es kam aber nur zu einem einzigen Briefe, sicher einem der letzten, die Kreutzer überhaupt geschrieben hat, denn 10 Monate nach Niederschrift dieser Zeilen war der liederfrohe Komponist nicht mehr unter den Lebenden. Der Brief lautet wie folgt:

Nr. 7.

Herrn Herrn Schiedermaier (!)
Clavier Fabrikant
in Stuttgart.

Riga am [Tagesangabe fehlt] Februar 1849.

Verehrtester Freund!

Als solcher ich Sie stets hielt, glaube ich Ihnen mit einigen Zeilen von meiner Hand und aus dem fernen Rußland eine kleine Freude zu bereiten, Ihnen und unserem l. Freund Kocher, den ich freundlichst von mir zu grüßen und dieses Briefchen mitzutheilen bitte. Sie erhalten diese Zeilen als Einschluß an den Herrn Hofkapellmeister Lindpaintner dem ich in Angelegenheiten meiner neuen Oper, König Conradin bei Anlaß der baldigen Aufführung dieser Oper auf dem Königl. Hoftheater schreibe, und Ihn freundschaftlichst bitte, sich desselben warm anzunehmen. Es ist nun gerade ein Jahr, daß ich die Partitur desselben direkt an den König selbst einsandte und hierauf mit einem freundlichen und Ehrenden Cabinets Schreiben Sr. M. erfreut wurde — mit Genehmigung meiner Bitte um Dedication dieses Werks. Ich knüpfte zur Zeit so angenehme Hoffnungen und Pläne auf die Aufführung dieser Oper, wie z. B. ich wollte selber auf 5 oder 6 Wochen nach Stuttgart kommen um solche selbst einstudieren und die ersten Vorstellungen dirigieren zu können, allein die schlimmen bösen Wirren, die gerade zu dieser Zeit überall losbrachen, zerstörten alle meine schönen Hoffnungen, aus gleichen Ursachen mußte ich dann im September ein Engagement für meine Tochter hier in Riga annehmen und natürlicher Weise sie in das ferne, fremde Land selbst begleiten und nun hier die Zeit eines zweijährigen Contractes aushalten! Doch fühle ich die stille, freundliche Ruhe hier sehr wohlthuend und hoffe aber auch solche wieder bei meiner Rückkehr im Jahre 1850 im Vaterland wiederzufinden.

Sehr angenehm war mir die Nachricht, daß nun mein werther König Conradin endlich nach Jahresfrist zur Aufführung kommen soll, ich wünsche, daß Sie und alle meine lieben alten Freunde sich lebhaft für das mein neuestes Werk interessieren und nach der Aufführung das Resultat aufrichtig mittheilen mögen.

Gesund sind wir alle und das hoffe ich auch von Ihnen, und den lieben Ihrigen

Ihr ergebenster Freund

Conradin Kreutzer
Kapellmeister.

Es kam nicht zur Aufführung des König Conradin, Lindpaintner war nicht gerade der bereitwilligste Helfer, wenn es einen Kollegen zu fördern galt. Mit seinem „werthen" Conradin hatte Kreutzer überhaupt Pech. Er hatte den Stoff bereits früher komponiert, in Wien verbot die Zensur die Aufführung des „politischen" Stücks, 1813 hatte die Oper geringen Erfolg in Stuttgart und nun sollte (gänzlich neukomponiert und neugedichtet oder nur umgearbeitet?) das Hohenstaufendrama in Stuttgart endlich zum Leben erweckt werden. Wieder vergebens! Dr. E. Fischer hat anläßlich der Theaterausstellung 1911 in Stuttgart einen Marsch aus diesem von ihm aufgefundenen Konradin gespielt, der sich als biedere Kapellmeistermusik erwies. Die Stärke Kreutzers beruhte in seinen sangbaren Liedern und Chören, sein Charakterisierungsvermögen reichte für die große Oper nicht aus, es fand seine natürliche Grenze in harmlosen Stoffen, wie dem Nachtlager in Granada, wo des Komponisten Talent seinen höchsten Aufschwung genommen hat.

Die ukrainische Oper des 19. u. 20. Jahrh.

Von Ossyp Zaleskyj, Mitglied des musikhistorischen Instituts an der Wiener Universität, zurzeit im Felde.

Bei der Wiedergeburt der Selbständigkeit des ukrainischen Volkes, das in diesem großen Kampfe der Völker ein neues Leben gewonnen hat, wird es wohl nicht unerwünscht sein, einige Bilder aus der Entwicklung des Kulturlebens dieses neuen Staates kennen zu lernen.

In diesem kleinen Aufsatze will ich einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung der ukrainischen Oper im 19. und 20. Jahrhundert geben. Diese zeitliche Abgrenzung erfolgte, weil am Anfang des 19. Jahrhunderts das Erwachen des neuen politischen Lebens, der Literatur und Kunst des ukrainischen Volkes beginnt.

Ein entwickeltes Theater sehen wir schon am Ende des 16. Jahrhunderts. Es kam vom Westen nach der Ukraine. Das Theaterleben konnte sich wohl deswegen nicht selbständig entfalten, weil das ukrainische Land Jahrhunderte lang ein Schauspiel fast ununterbrochener Kämpfe und Ueberfälle seitens der benachbarten Völker gewesen ist. Das, was sich in dieser Zeit entwickelt hat, können wir zum größten Teile nicht genau erforschen, da die Quellen sowie zahlreiche

[1] Der Markgraf war Schwager des fürstlichen Musikliebhabers in Donaueschingen.

[2] Kreutzer hat diese Oper (nach Riemanns Opernhandbuch, Nachtrag) schon 1810 in Wien aufgeführt.

[3] Die Alpenhütte brachte Kreutzer in Stuttgart heraus.

[4] In Stuttgart waren es nach Memminger damals 41 Hofmusiker. Kreutzer muß schon ernstliche Differenzen gehabt haben, daß er diesen Boden verlassen hat, um in Donaueschingen fast neu zu beginnen.

Schätze der ukrainischen Kunst, die im alten ukrainischen Staate sehr reich aufblühte, diesen Kriegen und Verwüstungen zum Opfer gefallen sind. Die sparsamen Ueberlieferungen, die uns zur Geschichte der unstreitbar hoch entwickelten alten Kunstmusik geblieben sind, fehlen uns bei der Geschichte der alten Bühnen-Musikwerke fast gänzlich. Nach der Auflösung des alten ukrainischen Staates und der Einbuße der Freiheit ist das Kunstleben auf längere Zeit eingeschlafen. Die ersten Versuche, ein nationales Bühnenwerk mit Musik zu schaffen, finden wir am Anfange des 19. Jahrhunderts. Es sind kleine dramatische Werke mit eingeschobenen Liedern, welche mit der Zeit sehr volkstümlich geworden sind und heutzutage als Volkslieder betrachtet werden.

Das erste, bis zur jetzigen Zeit noch im Repertoire erhaltene Singspiel „Natalka Poltawka" stammt von Iwan Kotlarewskyj (1819), dem berühmten Dichter und Dramaturgen, der als erster Pionier der neuen nationalen Literatur betrachtet wird. Den musikalischen Teil des genannten Werkes hat ein unbekannter Komponist zusammengestellt. Nach zahlreichen Bearbeitungen verschiedener Musiker gilt heutzutage als beste Bearbeitung die von Mykola Lyssenko, und in dieser Bearbeitung wird das Singspiel noch heute von verschiedenen Theatertruppen aufgeführt. Außer einer kurzen orchestralen Einleitung kommen sehr melodiöse Sololieder, Duette, Terzette und Chöre vor. Der Ort der Handlung ist die Umgebung der Stadt Poltawa, der Inhalt: eine Liebesgeschichte des Bauernmädchens Natalka.

Von den ähnlichen Singspielen oder Melodramen, wie es manche Verfasser genannt haben, erwähne ich hier einige sehr populäre Werke von Mychajlo Werbyckyj (Werbyzkyj) 1815—1870, dem Autor der ukrainischen Nationalhymne, dem ersten Nationalkomponisten der österreichischen Ukraine. Werbyckyj war ein Meister der kleinen Form und hat auf dem Gebiete des Liedes Erfolge gehabt. Da im Jahre 1864 in Lemberg ein ukrainisches Theater gegründet worden war, hatte er vom Theaterkomitee die Aufforderung erhalten, volkstümliche Bühnenwerke mit Musik zu liefern. Dieser Einladung folgend hatte er zu mehreren Bühnenwerken verschiedener Autoren den musikalischen Teil besorgt. Von den meist gespielten und längere Zeit auf der Bühne erhaltenen Stücken sind zu nennen: „Pidhirjane", „Hala", „Silski plenipotenty" (Die Dorfaristokratie) u. a. Es sind meistens kleine Bilder aus dem Volksleben, zu welchen Werbyckyj musikalische Einschaltungen geschaffen hat. Der musikalische Stil Werbyckyjs ist sehr einfach und zeigt unausgesuchte, reine Harmonik und melodiöse Stimmenführung. Nahe bei Werbyckyj steht Isidor Worobkewycz (1836—1903), Musikprofessor in Czernowitz, Schüler des alten Wiener Konservatoriums. Auf jedem Gebiete des musikalischen Lebens war er tätig als Komponist, Musiklehrer, Musikschriftsteller und Kritiker. Der Bitte des ukrainischen Theaterkomitees nachkommend besorgte er gleichfalls den musikalischen Teil zu einigen Bühnenwerken (Hnat Prybluda, Uboha Marta, Nowyj Dwirnyk u. a.). Von einer großen Stilverschiedenheit der beiden Genannten (Werbyckyj und Worobkewycz) kann man nicht sprechen, jedoch erkennt man bei Worobkewycz die größeren musikalischen Kenntnisse und Bewandertheit mit den musikalischen Mitteln. Auch die Harmonik und Kontrapunktik ist bei dem letzteren etwas kühner und interessanter. Der dritte des gleichen Ranges ist V. Matuik (1852—1912), gleich den beiden Genannten Geistlicher. Für denselben Zweck und in ähnlicher Weise befaßte er sich mit Singspielen für das erwähnte Theater. Zu den meist gespielten seiner Werke gehören die Melodramen Kapral Tymko, Prostak, Inwalid, Naschi Poselenci.



Bogumil Zepler
starb im Alter von 60 Jahren in Krumhübel.

Diese drei Tondichter bilden eine erste Periode in dem erneuerten Leben der österreichischen Ukraine. Zwar waren sie keine Berufsmusiker, sondern Dilettanten, die die Kunst als geistiges Bedürfnis betrachteten und wohl im Sinne hatten, das eingeschlafene Kunstleben ihres Volkes aus dem Traume, in welchen es die politischen Zustände und Unterdrückungen durch die benachbarten Nationen gebracht hatten, zu wecken. Deswegen darf man sie nicht unterschätzen, sondern muß ihre Leistungen mit Hochachtung betrachten.

Der Schöpfer der ersten ukrainischen Nationaloper und zugleich der größte ukrainische Tondichter ist Mykola Lyssenko, geb. 1842 in Hrynki, Gouvern. Poltawa, gest. 1912 in Kiew. Lyssenko stammte aus einer Adelsfamilie, einer der unzähligen, die der ukrainischen Sache treu geblieben sind und denen das national-ukrainische Prinzip immer am Herzen lag. Seit seiner Kindheit war Lyssenko in ukrainischem Geiste erzogen und die Vorliebe zum alten Volksleben und seinen Bräuchen ist ihm das ganze Leben lang treu geblieben. Die musikalischen Grundsätze, die er zu Hause erhielt, hat er während seiner Studien auf Gymnasium und Universität (in Charkow und Kiew) vertieft und während seines zweijährigen Aufenthaltes in Leipzig an dem Konservatorium bei Moscheles, Reinecke und Richter vervollständigt. Bei Rimski-Korssakow, dem russischen Tondichter, hat er sich die Kunst der Instrumentation angeeignet. Nach der vollständigen musikalischen Ausbildung errichtete Lyssenko eine Musikdramatische Schule in Kiew und als deren Leiter ist er bis zu seinem Tode tätig gewesen.

Außer zahlreichen Vokal-, Instrumental- und theoretischen Werken hat uns Lyssenko sechs Opern und einige Operetten hinterlassen. Sein erstes Bühnenwerk war „Risdwjana Niez" (Die Weihnachtsnacht), eine Operette nach dem Stoffe von Gogol, die Lyssenko selbst mit einer Dilettantentruppe im Jahre 1879 in Kiew aufgeführt hat. Einige Jahre später hat er das Werk in eine Oper umgearbeitet (mit demselben Titel) und in dieser Bearbeitung ist es bis zum heutigen Tage auf der Bühne geblieben. Die anderen Opern sind: „Utoplena abo Majska Nitsch" (Die Ertrunkene oder Die Mainacht) 1885, „Taras Bulba" 1910, „Sappho" 1911, „Eneide" 1912 und die einaktige Oper „Notturno" 1912. Dazu kommen noch zwei Kinderopern: „Kosa Dersa" 1870 und „Syma i wesna abo Snihowa Krala" (Winter und Frühling oder die Schneefee) 1903, und eine Operette, „Tschornomorci" 1878.

Hier will ich nicht jedes einzelne Werk besprechen, weil das nicht der Zweck dieser kleinen Skizze ist, — ich will nur im allgemeinen eine Charakteristik dieser Werke geben. So wie der ganze poetische Teil dieser Werke (Libretti zumeist nach Gogol vom Dichter und Dramatiker Mykola Starytzkyj bearbeitet), so ist auch die Musik in rein nationalem Stile geführt. Den Inhalt bilden Bilder und Erzählungen aus dem Volksleben mit Berücksichtigung der Ueberlieferungen und Bräuche des Volkes. Der Handlungsort ist das wunderschöne ukrainische Land mit seinen Volkstypen und einer herrlichen Natur. Die Musik mit ihrer nationalen Rhythmik und Melodik zeigt uns den großen Einfluß der Volksmusik, deren Erforschung Lyssenko sein ganzes Leben gewidmet hat. Von

fremden Einflüssen kann bei ihm aber keine Rede sein, trotzdem ihm die ganze musikalische Weltliteratur nicht fremd war. Nur sein Schwanengesang, die Miniaturoper „Notturno" ist im Stile der alten italienischen Meister vertont. Die Opernwerke Lyssenkos haben überall einen großen Beifall gefunden, so oft sie auf der Bühne erschienen sind. Sämtliche Theatertruppen der österreichischen Ukraine und der jetzigen ukrainischen Republik haben sie auf die Bühne gebracht und in der letzten Zeit haben auch manche russische Operntheater die Opern aufgeführt.

Noch von einem Komponisten, der lange vor Lyssenko gelebt und geschaffen hat, nämlich, von Dimitro Bortnianski (1751 bis 1825), will ich hier kurz sprechen. Ein geborener Ukrainer wurde er zu gründlicher Ausbildung in der Musik nach Italien geschickt, wo er in Mailand bei Padre Martini u. a. den musikalischen Unterricht genossen hat. Nach seiner Rückkehr aus Italien erhielt er einen Posten als Chordirektor an dem Hofe der damaligen russischen Zarin Katharina II. Seine Opern, die in Italien und Petersburg aufgeführt wurden, sind sämtlich in der italienischen Sprache und im italienischen Stile komponiert und deswegen sind diese Werke dem ukrainischen Volke fern geblieben. Trotzdem rühmen wir Bortnianski als einen großen Kirchenkomponisten und Reformator des griechisch-orthodoxischen Kirchengesanges. Seine Messen, Psalmen und seine großen Kirchenkonzerte wurden bis jetzt so gut in der griechisch-orthodoxen wie auch in der griechisch-katholischen (ukrainischen) Kirche bei jeder Gelegenheit aufgeführt.

Noch nenne ich Mykola Arkas 1853—1903 (Opern: „Katheryna" nach dem Sujet von Taras Schewtschenko), Mykola Artemowskyj „Saporoshetz sa Dunajew" (Der Saporoger Kosak an der Donau) — aus dem Leben der ukrainischen Kosaken, die nach der Eroberung des alten Saporoger-Landes durch Rußland an der Dnipro ihren Wohnsitz an der Donau-Mündung aufgeschlagen haben (Ost-Dobrudscha). Die Oper ist eines der populärsten Opernwerke und sämtliche Theatertruppen und Dilettantenzirkel haben das Werk in ihrem Repertoire.

Von den österreichisch-ukrainischen Tondichtern seien noch die Oper „Kupalo" (Johannisfeier) von Natal Wachnianyn (1841—1908), dem Direktor des ersten ukrainischen Musikkonservatoriums in Lemberg, und des früh gestorbenen, sehr produktiven und talentierten Tondichters Denys Ssitschynskyj (1865—1909) Oper „Roksolana" angeführt. Das Thema behandelt das Schicksal einer ukrainischen Priesterstochter aus Galizien, die während der Türkenüberfälle gefangen genommen wurde und dann als Gemahlin eines türkischen Herrschers für ihre unterdrückten Landsleute, die sich ebenfalls in türkischer Gefangenschaft befanden, vielerlei Sorge und Mühe ertragen hat, um ihnen in der Not zu helfen und die Rückkehr zu erleichtern. Die Uraufführung der Oper fand in Lemberg im Jahre 1912 mit großem Erfolge statt.

Von den lebenden Tondichtern befassen sich nur zwei mit Bühnenwerken, und zwar Dr. Jaroslaw Lopatynskyj mit der Oper „Eneide" (Uraufführung 1913) und der am Moskauer Konservatorium tätige, sehr produktive und hoffnungsvolle Paulo Ssenycia (Ssenytzja). Seine beiden bis jetzt vertonten Opern „Katheryna" und „Lebenstraum" sind noch unaufgeführt geblieben.

Mit der Wiedergeburt des politischen Lebens in der Ukraine wird auch das Kunstleben eine neue Bahn beschreiten und die große Schar der jungen Tondichter wird ein offenes Feld für ihre produktive Arbeit finden. Die Interessen, welche dieser Krieg bei den Westvölkern für die Ukraine erweckt hat und die künftigen, hoffentlich freundlichen Beziehungen werden eine gute Gelegenheit geben, die ukrainische Musik auch in den fremden Konzert- und Theatersälen zu hören.

Sämtliche gedruckten Kompositionen der ukrainischen Tondichter sind bei J. Idzikowskyj, Kiew, und in der Buchhandlung der Schewtschenko-Gesellschaft in Lemberg, Ringplatz 10, zu haben.

Zum Schluß möchte ich noch erwähnen, daß die Ukrainer auch über eine nicht geringe Anzahl von Opernsängern und Sängerinnen verfügen, die nicht nur in ihrem Vaterlande, sondern auch weit in der Welt bekannt sind. Ich brauche nur die Namen zu nennen: Modest Menzinskyj, Alexander Meschuga, Iwan Altschewskyj Alexander Rosalewytsch, Alexander Ssemenir, Roman Labynetzkyj, Salome und Anna Kruschelnytzkyj (in Italien unter dem Namen Crucenischi bekannt) und viele andere, die sich nur auf die Tätigkeit in ihrem Vaterlande begrenzt haben. Auch der große A. Didur ist seiner Abstammung nach ein Ukrainer.

Musikbriefe

Baden-Baden. (Operettenfestspiele.) Man wird das Baden-Badener Beginnen, zumal heute überall fast Stimmungen für diese Gattung in den Vordergrund treten, nicht übersehen dürfen, auch wenn es letzten Endes nur eine Ausnützung der gegenwärtigen Konjunktur darstellen sollte. Die künstlerisch geringen Fähigkeiten der Operette sind ja außerdem bekannt genug, um in die Zukunft weisende Tendenzen hier nicht von vornherein zu verdächtigen. Und doch genügt es nicht, bloß mit historischer Kritik dem Operettenunwesen unsrer Tage zu begegnen, den täppisch Tastenden mußte durch die Tat bewiesen werden, daß auch hier eine künstlerische Gesamtanlage möglich, daß eine höhere Deutung dem Stimmungsbarometer des Operettenstiles nur zuträglich ist. Es handelt sich dabei freilich nicht so sehr um mit Trompetenstößen angekündigte prunkvolle Ausstattungsstücke als vielmehr um mit der besonderen Begabung für das Feinkomische hergerichtete Aufführungen und mit beneidenswert leichter Hand gebotene Darstellungen. Mag sein, daß die Operette uns stets lieber etwas vorspiegeln statt vorspielen will und damit den dramatischen Gesetzen zuwiderläuft, im Grunde ist aber auch sie mit Erregungen angefüllt und ihre Funktion, richtig gewertet, von eindrucksvollster Kraft; um so jämmerlicher, wenn das Volk so erstaunlich wenig aus ihr heraushört, um so bedauerlicher, wenn ihre Katastrophe mit einfachen Schlagworten als ein Zeitübel offen zugestanden und wenn ernstem künstlerischem Wollen mit abweisendem Wort und grundsätzlichem Widerspruch begegnet wird. Die Situation war also in jedem Fall nicht leicht, die der Mannheimer Intendant Karl Hagemann vorfand, um eine frische, nicht akademische Erörterung der Operettenfrage einzuleiten. Wollte er einen Wegweiser auf den Scheideweg setzen, an den die Unkultur der modernen polternden Possen zweifellos geführt hat, so mußte er den Zauberfaden wiederfinden, der die klassische Periode vom bloßen Schminktopfregiment und der Verstumpfung freihielt, er mußte wenigstens die Einbildung eines ständigen dramatischen Feuers wiedererwecken und als ernsthafter Erneuerer vorzügliche Stärke im Erfinden erweisen. Mit diesen notwendigsten Erfordernissen konnte die steckenpferdische Unart der Stillosigkeit überwunden, das Projekt der schwankend zweideutigen Versuchsbühne enthoben werden. Und es gelang. Das systematische Unglück aller Operettenaufführungen, uns wahllos einen Klumpen widersinnigster Albernheiten vor die Füße zu werfen, wurde vermieden und eine andere Ursache des Verdrusses dadurch zugeknöpft, daß statt den gröberen Teilen solidere Lebensgeister wirkten und subtilere Säfte die zerstörten Gärten wieder zur Blüte brachten. Wer herzlich Lust hatte zu lachen, konnte es bei den mit unendlicher Aufmerksamkeit herausgegriffenen Beispielen tun, so verschieden dekretierte Fälle sie auch darstellten. Der Taufaktus der hoffentlich neuen Zeit wurde mit Heubergers gefälligem Opernball eingeleitet, der glücklich den Lustspielton des leichten Konversationsstückes traf. Dann folgte der boshafte Offenbach. Jedoch kroch kein häßliches Ungeziefer in der Ober- und Unterwelt des Orpheus herum: der lustvolle Spuk hielt sich mit schaugewährenden Gewändern auf geistig wohlanständiger Höhe, und Johann Straußens „Nacht in Venedig" gab ihrerseits das deutliche Geständnis, daß eine mit Kurzweil vermischte hochmusikalische Operette noch lange nicht als beleidigende Posse heruntergespielt zu werden braucht. Baden war eine Demonstration gegen Geschmacklosigkeit, blöde Ueberrumpelung, sinnlose Bestürzung. Kritische Kennerschaft entdeckte zwar auch einige schadhafte Stellen, aber die Moral der Geschichte ist dennoch nachahmenswert: Sucht mit scharfem Blick die wahre Schönheitslinie der (hier freilich sorgsam erwählten) Stücke, und ihr werdet das erwartungsvolle Haus besser bei Laune erhalten als mit artistisch geschlenkerten und zerfetzt hingeworfenen Holprigkeiten! Aehnliches gilt auch von der rein musikalischen Seite der mit Recht so benannten „Festspiele". Es gab in dem aus Deutschland und Oesterreich zusammengestellten Ensemble keine störenden Ungleichheiten, keine dem bösen Zufall überlassenen Eilfertigkeiten. Die Helden der schmetternd hohen Töne, die sonstwo obenaufschwimmen und die Kastanien aus dem Feuer holen müssen, fehlten; ebenso jene Sänger und Sängerinnen, deren Stimmittel nur in der Imagination bestehen, die aber ein gelegentliches Maulspitzen durch phantastische Gliedergelenkigkeit glaublicher machen wollen. Mit hinlänglichen Proben war ein künstlerisch geschlossener Organismus geschaffen (die Verabsäumung dieser Vorsicht rächt sich nämlich sogar an führenden Bühnen bitter!) meist vortrefflich disponiert das Orchester. Die leichte Musik wurde nicht, mit bleiernen Gewichten behängt, von Trauerpferden zu Grabe getragen, sondern mit selten rhythmischem Schwung beseelt, was dem Wiener Dirigenten Schönbaumsfeld jedesmal besondere Anerkennung brachte.

Die technischen Schwierigkeiten der raumengen Bühne ließen die originellen Dekorationen L. Sieverts fast vergessen, der nicht als letzter den vornehmen Charakter der Festspiele durch stilvolle und doch phantastische szenische Ausgestaltung zu wahren wußte. Hans Schorn.

*

Salzburg. Lilli Lehmanns Salzburger Gesangskurs. Im Salzburger Mozarteum hält Lilli Lehmann seit drei Jahren ihre Sommerkurse für Sängerinnen ab und diese Kurse haben ihre besondere Bedeutung dadurch, daß die große Künstlerin zum erstenmal sozusagen offiziell ihre Kunst weiterzugeben bemüht ist. Daß die größte Mozart-Sängerin die Mozart-Stadt dazu erwählt hat, ist klug von ihr, denn kein anderer Rahmen würde das Schönheitsempfinden ihrer Schülerschar so steigern können, wie diese entzückende, von der Feste Hohensalzburg stolz bekrönte Stadt. Ihre Gedanken über Gesangskunst hat die Lehmann in einigen Büchern niedergelegt: sie kommen unvergleichlich klarer zutage, wenn sie selbst, unermüdlich, in steter Begeisterung und Hingabe, die Theorie in Praxis umsetzt: da ist keine Partie, kein Lied, die sie der Schülerin nicht immer und wieder vorsänge, mit bewunderungswürdiger Geduld zuhörend, verbessernd und immer selber eingreifend. Ihre Methode geht auf völlige Einheit von Wort und Ton, auf ein Beherrschen des ganzen Körpers zurück, der in seiner Gesamtheit sich an der Tonbildung zu beteiligen hat. Diese Methode, die ja schon vielfach angegriffen worden ist, wird verständlich, wenn sie die Lehmann an sich selber zeigt: die Frau, die in wenigen Monaten siebzig Jahre alt wird, die sieben Stunden täglich unterrichtet und auch des Sonntags nicht pausiert, trifft die hohen Töne der Königin der Nacht mit einer Sicherheit, singt die Elisabeth und Sieglinde mit einem Feuer, daß man wohl fühlt, daß ihr Mittel zu Gebote stehen, die andere nicht haben. Ein guter Teil dieses Zaubertrankes besteht aus Willenskraft, unbeugsamer Selbstkritik und vor allen Dingen — Fleiß. Wenn es ihr gelingt, diese Eigenschaften auch auf ihre Schülerinnen zu übertragen, dann wird man viel von ihnen erhoffen dürfen. Heute sind sie — bis auf einige wenige — erst vielversprechender Nachwuchs und es befinden sich bedauerlicherweise nur zwei unter ihnen, die schon auf der Bühne Erfolg gehabt haben und sich nun vervollkommnen wollen; das ist schade, denn gerade für Künstlerinnen, die sich schon inmitten einer Wirksamkeit befinden, gäbe es hier viel zu lernen. Ob indessen Anfängerin, ob bühnenreife Sängerin — keine von ihnen kann es schöner sehen, was Arbeit, Ernst und Hingabe sind und auf welche Höhen sie führen, als an Lilli Lehmann.

L. Andro.

Kunst und Künstler

— Der Komponist Ernst Eduard Taubert in Berlin begeht am 25. September seinen 80. Geburtstag. 1838 zu Regenwalde i. Po. geboren, studierte er in Bonn Theologie und ging dann zur Musik über. Er war Schüler von Fr. Kiel in Berlin und lebt dort als Lehrer am Sternschen Konservatorium und Musikreferent der „Post“. 1898 wurde er zum Kgl. Professor ernannt, 1905 Mitglied der Akademie, 1909 Mitglied des Senats derselben. Seine Kompositionen zeichnen sich durch blühende Erfindung und wirksamen Satz aus: er schrieb Orchester- und Kammermusikwerke, Lieder, Chöre und Klavierstücke. —t.

— Seinen 70. Geburtstag konnte unser verehrter Mitarbeiter, der Kgl. Musikdirektor Prof. Otto Dorn in Wiesbaden am 7. September begehen. Er ist ein Sohn Heinrich Dorns und 1848 zu Köln geboren; er war Schüler des Sternschen Konservatoriums und erhielt 1874 den Meyerbeer-Preis. Hierauf trat er als Lehrer in das Sternsche Konservatorium ein und machte sich durch seine Kompositionen bekannt. 1880 bis 1883 lebte er in Italien, seit 1884 ist er in Wiesbaden als Gesangsprofessor, Musikkritiker und Komponist tätig. Außer Orchesterstücken schrieb er hauptsächlich ein- und mehrstimmige Lieder und einige Opern, von denen „Närodal“ 1901 in Kassel zuerst aufgeführt wurde. 1899 wurde er Musikdirektor, 1905 Professor. —t.

— Der kgl. preußische Kammersänger Heinrich Ernst in Wannsee wird am 19. September 70 Jahre alt. Ernst, der 1848 als Sohn eines Schriftstellers zu Dresden geboren wurde, besuchte die Opernschule in Budapest. 1872—75 wirkte er in Leipzig, 1875—90 an der Berliner Hofoper; 1890 trat er aus dem Verbande dieses Instituts und gehörte darauf kurze Zeit dem Hoftheater zu Schwerin an. Seitdem war er nur noch gastweise tätig. —t.

— Theodor Müller-Reuter in Krefeld beging am 1. September den 60. Geburtstag. 1858 als Sohn eines Postbeamten zu Dresden geboren, war er Schüler von Wieck, Clara Schumann, Bargiel und Raff und wirkte 1880—85 als Lehrer für Klavier und Komposition am Konservatorium in Straßburg. Er gründete hier den Orchesterverein und unterhielt bis 1887 ein eigenes Klavierinstitut. Von da an lebte er bis 1893 in Dresden, war Dirigent des Männergesangvereins „Orpheus“, der Dreyssigschen Singakademie, des Orchestervereins und Julius Otto-Bundes und von 1891 als Lehrer am Kgl. Konservatorium. 1893 wurde er nach Krefeld berufen, war dort Dirigent der Konzertgesellschaft, des Singvereins und der Liedertafel und seit 1899 des Lehrergesangvereins. Seit 1902 war er zugleich artistischer Direktor des Konservatoriums, seit 1904 Mitbegründer und Leiter des Karl-Wilhelm-Bundes. 1897 wurde er zum Kgl. Musikdirektor, 1907 zum Professor ernannt. Am 1. Oktober verläßt er Krefeld, um nach Leipzig-Gautzsch überzusiedeln. Selbstschöpferisch ist er mit Opern, Liedern, Männerchören und Klavierstücken hervorgetreten, auch schrieb er „50 Jahre Musikleben am Niederrhein“, eine Studie über Beethovens c moll-Symphonie, Einführung in Liszts Heilige Elisabeth, Lexikon der deutschen Konzertliteratur (Bd. 1, 1909). —t.

— Der Münchener Domorganist und Chordirigent Joseph Schmid, der sich als Komponist einen angesehenen Namen gemacht hat, feierte seinen 50. Geburtstag.

— Am 18. September vollendet die frühere Hofopernsängerin Rosa Paumgartner-Papier in Wien das 60. Lebensjahr. Sie studierte am Wiener Konservatorium und bei der Marchesi und betrat 1881 zum erstenmal die Bühne des Theaters a. d. Wien. Sofort wurde sie von der Hofoper verpflichtet, blieb daselbst elf Jahre als erste Altistin und wandte sich 1891, als sie infolge einer schweren Influenza ihre Stimme verlor, dem Lehrberufe zu. Seit 1893 ist sie Professorin am Wiener Konservatorium. —t.

— Der ungarische Violinvirtuose Jenö Hubay begeht am 15. September in seiner Vaterstadt Budapest seinen 60. Geburtstag. Er wurde 1858 als Sohn eines Geigers geboren, studierte bei seinem Vater und bei Joachim in Berlin und machte dann, durch Liszt empfohlen, Konzertreisen. 1882 folgte er einem Rufe als Violinprofessor ans Brüsseler Konservatorium, 1886 an die Landesmusikakademie in Pest; 1913 wurde er Ehrendoktor der Universität Klausenburg. Auch als Komponist hat er sich einen guten Namen gemacht. Vecsey, Szigeti u. a. zählen zu seinen Schülern. —t.

— Jan Brandt-Buys, der Schöpfer der „Schneider von Schönau“, wurde am 12. September 50 Jahre alt. 1868 zu Zutphen geboren, bekleidete er bereits als Gymnasiast eine Organistenstelle, studierte später am Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M. und ließ sich dann in Wien nieder. Seit 1910 lebt er in der Nähe von Bozen. Als Komponist zog er zuerst die Aufmerksamkeit 1897 durch ein preisgekröntes Klavierkonzert auf sich; in der Folge machte das Fitzner-Quartett Kammermusikwerke von ihm bekannt, Lilli Lehmann sang einige seiner Lieder usw. 1909 trat er mit der ersten Oper „Das Veilchenfest“ in der Berliner Komischen Oper hervor, es folgten 1913 „Das Glockenspiel“ und später die sehr erfolgreichen Schneider von „Schönau“. —t.

— Am 1. September feierte Ludwig Richter sein vierzigjähriges Dienstjubiläum als erster Harfenist des Opernhausorchesters in Frankfurt a. M. Schon als Fünfzehnjähriger trat er in die von Müller-Berghaus geleitete Privatkapelle des russischen Barons Devries in Nizza, wirkte unter Prof. v. Brenner in Berlin, unter Rubinstein und Bülow und mehrere Jahre bei den Bayreuther Festspielen. 1878 wurde er an die Frankfurter Oper verpflichtet. Richter gehört zu den ersten Harfnern Deutschlands und hat sich auch als Lehrer an Hochs Konservatorium einen geschätzten Namen erworben.

— Chordirektor und Seminarmusiklehrer E. Wollong (Rudolstadt) erhielt in Anerkennung seiner Kirchenkonzerte und Kammermusiken den Titel eines Fürstl. Musikdirektors.

— Der Darmstädter Hofkonzertmeister Schiering ist als Konzertmeister für das Münchner Hoforchester verpflichtet worden.

— Paul Graener hat seinen ständigen Wohnsitz in München genommen und wird dort in Zukunft eine Schule für Komposition, Orchestration usw. leiten.

— An Stelle des zurücktretenden Musikdirektors in Bad Homburg, Julius Schröder, hat die Kurverwaltung den bisherigen städtischen Kapellmeister in Augsburg, Karl Ehrenberg, zum ersten Kapellmeister verpflichtet. Die Stelle des zweiten Kapellmeisters wurde dem bisherigen zweiten Kapellmeister des Wiener Konzertvereinorchesters, Oskar Holger, übertragen. Durch die Gewinnung dieser beiden Orchesterleiter erhofft man für das musikalische Leben des viel besuchten Bades weiteren Aufschwung.

— Leo Blech vollendet zurzeit die Partitur einer im Drei-Masken-Verlag erscheinenden dreiaktigen Operette, zu der August Neidhart, der Textdichter des „Schwarzwaldmädels“, das Libretto verfaßt hat. Auri sacra fames oder moralinhaltige Operette?

— Franz Neumann hat eine neue Oper „Herbststurm“ vollendet. Die Dichtung ruht auf dem Drama Aequinoctium von Ivo Vojnović, dem bedeutenden kroatischen Dichter.

— Max Schillings arbeitet zurzeit an einem Melodram Die Weise von Liebe und Tod (nach der Dichtung von R. M. Rilke).

Erst- und Neuaufführungen

— Im Viktoriatheater in Magdeburg gelangte Frz. Schuberts Singspiel „Fernando“, das von Dr. B. Engelke ausgegraben wurde, mit Erfolg zur ersten Wiedergabe.

— Willy Stuhlfeld, der Leiter des Stadttheaters in Würzburg, hat Webers „Oberon“ einer Neubearbeitung unterzogen, die sich streng an das Original hält. Die musikalischen Ergänzungen beim Dekorationswechsel sind von Kapellmeister Georg Darmstadt aus Weberscher Musik zusammengestellt. Das Werk kommt in der neuen Fassung in Würzburg zur Erstaufführung.

— Das Mädel aus dem Paradies, Schwankoperette von G. Schätzler-Perasini, Musik von Max Wiese, ist für das Rostocker Stadttheater erworben worden.

— Am Hamburger Stadttheater soll Marg. Schaubs Märchen Nußknacker und Mausekönig mit der Musik Hans F. Schaubs, am Stadttheater in Altona das Schauspiel A. Nagels Thamar mit der Musik desselben Komponisten zur Uraufführung gelangen.

— Hoheit, die Tänzerin, Operette in drei Akten von O. Felix, Musik von Walter W. Goetze, gelangt zu Beginn der kommenden Spielzeit am Bellevue-Theater in Stettin zur Uraufführung.

— Das Schweizerische Musikfest in Leipzig (15. bis 21. Sept.) bringt die Aufführung von V. Andreaes Oper „Ratcliff", ein Konzert mit Werken H. Hubers (Einleitung zu „Der Simplicius", Symphonie Op. 115), O. Schoecks Violinkonzert, von A. Brun gespielt, die kleine Suite von V. Andreae, einen Liederabend O. Schoecks mit Ilona K. Durigo, Kammermusik von H. Suter (Op. 10), V. Andreae (Op. 29), H. Huber (Op. 129) und als Abschluß O. Barblans Passacaglia Op. 6, die Straube spielen wird, Fr. Bruns Chorwerk „Verheißung", H. Suters Symphonie Op. 17, Fr. Kloses Elfenreigen, Lieder von O. Schoeck (von Fr. Brun instrumentiert) und O. Schoecks Dithyrambe für Doppelchor. Als Dirigenten sind die Komponisten neben Nikisch und Straube tätig.

— E. E. Taubert hat eine Symphonie in g moll beendet, die in Berlin unter Blechs Leitung zur Uraufführung gelangen wird.

— Paul Scheinpflugs neue melodramatische Tondichtung für großes Orchester, Chor, Soli und Sprecher „Rosa Zenoch" (Dichtung von A. Schaeffer) wird durch das Blüthner-Orchester mit Ludwig Wüllner unter der Leitung des Komponisten in Berlin aufgeführt werden.

— In Königsberg fand die Symphonie „Atlantis" von Otto Müller lebhafte Anerkennung.

— Von Robert Fuchs gelangte eine neue Messe mit Streichorchester und Orgel durch die Hofkapelle in Wien zur ersten Wiedergabe.

— Die städtischen Kollegien haben beschlossen, dem Konservatorium der Musik in Kiel (Studiendirektor Dr. Alb. Mayer-Reinach) eine jährliche Subvention von 6000 Mk. zu gewähren zwecks Errichtung einer Orchesterschule. Sie verfolgt den Zweck, jungen Orchestermusikern, deren Vorbildung schon weit gediehen ist, in einem einjährigen Kursus den Abschluß ihrer Ausbildung zu ermöglichen. Der Unterricht ist völlig unentgeltlich; der Beginn der Errichtung der Schule ist für die Zeit gleich nach Friedensschluß in Aussicht genommen.

— Die Städtischen Symphoniekonzerte in Mainz werden in diesem Winter an neueren Werken aufführen: Graener, Musik am Abend; Mahler, 7. Symphonie; Walter Niemann, Anakreon; Arnold Schönberg, Verklärte Nacht; Strauß, Don Quixote; Weingartner, Symphonie in F, Ouvertüre zu Dame Kobold; Windsperger, Konzertouvertüre.

— Italien kennt eine Schutzfrist auf geistiges Eigentum von 80 Jahren, Deutschland eine solche von 30 Jahren. Das ital. Urheberrecht wird nunmehr abgeändert werden. Alle freiwerdenden Werke literarischer, musikalischer und anderer künstlerischer Art sollen nach Ablauf der Schutzfrist an den Staat fallen, so daß also von jeder Veröffentlichung eine Abgabe an diesen zu zahlen sein wird. Auch der selige Dante wird von dieser Bestimmung getroffen werden resp. die vielen Ausgaben seiner Werke. Der italienische Finanzminister errechnet sich eine Einnahme von 300 Millionen aus diesem Gesetzentwurfe. Es werden wohl noch andere Kultursteuern aufkommen müssen, ehe bella Italia seine Schuldenlast wird ablösen können.

* * *

Unsere Musikbeilage. Die Beilage enthält ein Albumblatt Ad. Ehrenbergs, eines jungen Musikers, der uns das wie eine harmlose Klavierimprovisation anmutende Stück aus dem Felde zuschickte, und ein Lied C. A. Richters, den wir unseren Lesern gleichfalls schon vorgestellt haben. Richter, der bis vor kurzem im Heeresdienste stand, ist vorübergehend nach der Schweiz, wo er bis 1914 tätig war, zurückgekehrt, um in Lenzburg seinen früheren Beruf als Gesanglehrer und Kapellmeister wieder aufzunehmen. Daß das Lied „Weiße Astern" nach jedermanns Geschmack sein wird, glauben wir nicht. Da wir aber an ihm Ausdrucksformen der Musik der Gegenwart erkennen können, teilen wir es unseren Lesern mit. Gar so schwer, wie es aussieht, ist es übrigens nicht.

Vermischte Nachrichten

— Die städtische Musikschule in Nürnberg (Leitung: C. Ph. Rorich) hat trotz der schweren Zeit ihre höchste Frequenzzahl erreicht. Die Klassenfrequenz betrug 1200 Schüler. An Aufführungen wurden 9 öffentliche, 2 Morgenaufführungen und 11 Schülerabende geboten. Von ganz besonderer Bedeutung war der erste dramatische Versuch in Form szenischer Darstellungen von Opernbruchstücken. Der Reifeprüfung unter dem Vorsitze des Kgl. Prüfungskommissärs Prof. M. Meyer-Olbersleben unterzogen sich 2 Prüflinge (Note I).

— Eingelaufen ist der 34. Jahresbericht des Großh. Konservatoriums für Musik in Karlsruhe. Die Schülerzahl hat die höchste bisherige Ziffer (1040) erreicht. Gestorben sind Prof. Jul. Scheidt und Kammermusiker Vollrath Grüschow. Neue Lehrkräfte für Klavier sind die Damen El. Goos, Hedw. Laub, Dora Matthes, Math. Roth.

Schluß des Blattes am 7. September. Ausgabe dieses Heftes am 19. September, des nächsten Heftes am 3. Oktober.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis

des Jahrgangs 1918 der Neuen Musik-Zeitung.

Ästhetische, pädagogische, sozialwissenschaftliche, musikgeschichtliche und unterhaltende Aufsätze.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Ur- und Erstaufführungen.

Musikbriefe. Berichte.

Abbildungen.

Gedichte.

Musikbeilagen.

Klavierstücke.

Lieder mit Klavierbegleitung.

Violine und Violoncello mit Klavierbegleitung.